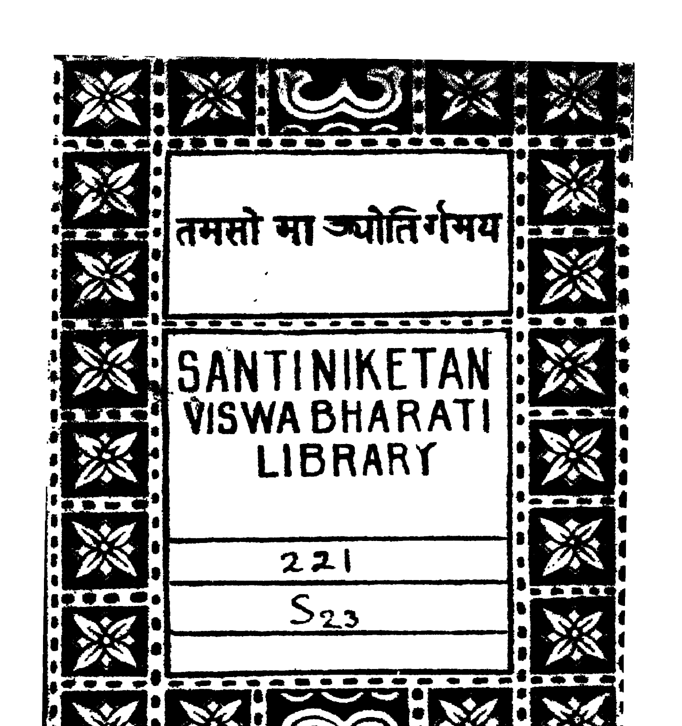

तमसो मा ज्योतिर्गमय
SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY
221
S23

MYSTERIUM UND MIMUS
IM RIGVEDA

MYSTERIUM UND MIMUS IM RIGVEDA

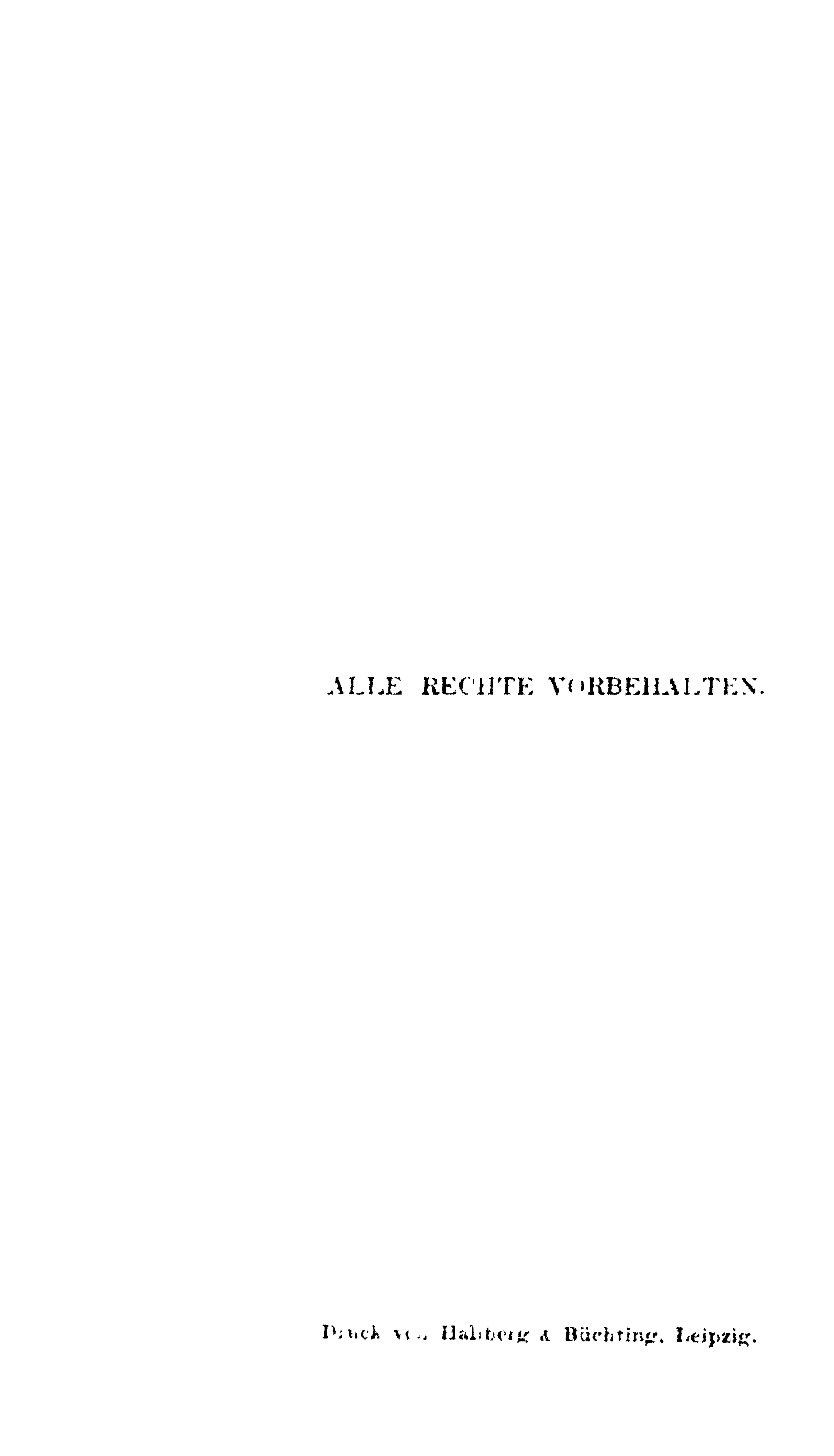
VON

LEOPOLD von SCHROEDER

PROFESSOR AN DER K. K. UNIVERSITÄT ZU WIEN
WIRKLICHEM MITGLIED DER KAISERLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN



H. HAESSEL VERLAG IN LEIPZIG · 1908



Druck von Hallberg & Büchting, Leipzig.

MEINEN SCHÜLERN UND FREUNDEN

GEWIDMET

Vorwort.

Seit bald einem Vierteljahrhundert arbeite ich daran, Religion und Kultus der arischen Urzeit zu erschließen, ein möglichst gesichertes, möglichst vollständiges Bild davon zu gewinnen. Fast verschüttet erscheinen heutzutage die ersten schönen Resultate, welche die vergleichend mythologischen Arbeiten eines Adalbert Kuhn und anderer Forscher gezeitigt hatten. Eine skeptische Strömung von ganz unglaublicher Vehemenz hat jahrelang — leider mit allzu großem Erfolge — daran gearbeitet, nicht nur jene Resultate, sondern jene Studien überhaupt zu diskreditieren und womöglich ganz verschwinden zu machen. Otto Gruppe bezeichnet den Gipfelpunkt dieser Richtung, doch wären noch viele andere Namen zu nennen. Zahlreiche, bei der Natur des überaus schwierigen Gegenstandes ganz unvermeidliche Mißgriffe der ersten Pioniere jener Wissenschaft boten willkommene Angriffspunkte für die Neider und Zweifler, die aufs neue den Satz zu erweisen wußten, daß Zerstören leichter ist als Aufbauen.

Es wäre für unsere Wissenschaft ja bloß ein Gewinn gewesen, wenn die Kritik sich darauf beschränkt hätte, die tatsächlichen Fehler und Schwächen jener ersten Arbeiten aufzudecken. Doch sie schoß weit über dies Ziel hinaus. Sie suchte diese Studien überhaupt um all ihr kaum errungenes Ansehen zu bringen. In öder Negation stand sie dem, was in denselben dennoch und dennoch nicht nur neu, sondern auch groß und gut, richtig und tief berechtigt war, völlig verständnislos gegenüber und glaubte, was Großes geleistet zu haben, wenn sie alles als nichtig und wertlos hinstellte. Statt die zarte Pflanze liebevoll zu pflegen, nur Auswüchse und Schäd-

lichkeiten zu entfernen, bemühte man sich, sie geradezu feindselig mit der Wurzel auszurotten, und beging damit ein schweres Unrecht, nicht bloß an der Wissenschaft, sondern auch an unserem Volke, dem es nicht gleichgültig sein kann, ob ihm der Blick in seine früheste Vorzeit, die Religion seiner Urzeit, erschlossen oder verbaut und verekelt wird.

Hier haben viele gesündigt. Selbst ein so hervorragender und wahrhaft fruchtbarer Forscher, der zum Unterschied von den bloßen Skeptikern uns große und neue Bahnen gewiesen hat, selbst Wilhelm Mannhardt ist vielfach ungerecht gegenüber Adalbert Kuhn, dessen tiefgründige Arbeiten neben den seinigen ihre volle Bedeutung behalten und nicht mit den geistreichen Spielereien Max Müllers auf eine Linie zu stellen sind.

Inzwischen ist unser Horizont nach mancher Richtung wesentlich erweitert, unsere Erkenntnis vertieft worden. Die Bedeutung der Sitte und des volksmäßigen Brauches für die hierher gehörigen Fragen ist gerade durch Mannhardts Arbeiten mächtig hervorgetreten. Die indogermanische Altertumskunde hat sich vertieft und gefestigt. Die allgemeine vergleichende Ethnologie ist in verhältnismäßig kurzer Zeit erwachsen und hat sich als eine ungewöhnlich fruchtbare Wissenschaft erwiesen. Wenn wir heutzutage Religion und Kultus der Urzeit erschließen wollen, dann erscheint fast wichtiger als alle Mythologie Sitte und Brauch des Volkes, in denen wir so vielfach die alten Wurzeln des eigentlichen Kultus aufzeigen können, der in späteren Zeiten unter dem Einfluß des Priesterstandes sich ausgebildet und festgestellt hat. Dieser Kultus ist, wie ich schon mehrfach bemerkt habe, zu einem nicht geringen Teile sacral stilisierter alter Volksbrauch, und wenn wir auch jetzt nicht mehr daran denken, in der Urzeit hochentwickelte Formen religiöser und kultlicher Gebilde zu entdecken, so hat es doch nicht geringeren Reiz, in den bis in die Gegenwart noch fortlebenden Bräuchen europäischer Völker die

Wurzeln aufzufinden, aus denen der Kultus der indischen, griechischen und römischen Priester zu einem guten Teil sich entwickelt hat. Nicht minder wichtig und wertvoll aber war die Vergleichung der durch die Ethnologie uns vermittelten primitiven Völker, bei denen wir so vielfach religiöse Vorstellungen und Bräuche antreffen, ganz ähnlich jenen, wie sie sich durch die Vergleichung für die arische Urzeit ergeben. Eine höchst willkommene Bestätigung dessen, daß wir nicht mit bloßen Produkten unserer Phantasie operieren, sondern mit Dingen, die für unsere Väter einst ebenso Wirklichkeit waren, wie sie es primitiven Völkern noch heute sind.

Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Arier einst noch ungetrennt über Mitteleuropa bis nach Südrußland hin verbreitet lebten, bevor sich die asiatischen Zweige der Völkerfamilie, Inder und Perser, von ihr loslösten; bevor Griechen und Römer in die südlichen Halbinseln Europas vordrangen und von dem großen Komplex der Thraker mächtige Teile nach Kleinasien und Armenien zogen. Es kann ebensowenig zweifelhaft sein, daß diese Arier der Urzeit — wie alle Völker der Erde — schon ihre Religion und ihre kultlichen Bräuche besaßen, mögen dieselben auch noch so primitiv gewesen sein. Der Gedanke, daß sie zu jener Zeit noch eine völlige tabula rasa in religiöser Hinsicht darstellten, wie Gruppe das annimmt, darf wohl als das verfehlteste Produkt einer eigensinnigen Negation bezeichnet werden. Wie weit wir imstande sind, jene Religion und jenen Kultus der arischen Urzeit durch die Vergleichung zu rekonstruieren, das ist eine andere Frage, die sich nicht a priori entscheiden läßt. Daß wir aber, in dieser Richtung suchend, nicht nach etwas suchen, was nie existierte, ist durchaus gewiß. Was ich in dieser Beziehung im Laufe langer Jahre erarbeitet habe, gedenke ich in einem größeren Werke — „Altarische Religion" — dem Publikum vorzulegen. Für diesmal beschränke ich mich auf die Mit-

teilung meiner Studien über das kultliche Drama der altvedischen Zeit, deren Umfang eine Eingliederung in jenes größere Werk unmöglich machte.

Ich hoffe, es ergibt sich aus denselben der sichere Schluß auf analoge kultliche Dramen, die schon in der arischen Urzeit lebendig waren, mögen dieselben damals auch noch einen wesentlich primitiveren Charakter getragen haben. Es liegt kein Grund vor, den hochbegabten Ariern nicht schon vor 5—6000 Jahren Gedanken, Sitten und Bräuche zuzutrauen, wie sie die Forschung der Gegenwart beispielsweise bei den mittelamerikanischen Indianern nachweist.

Das vorliegende Buch beschäftigt sich mit dem Rigveda. Mit einer Reihe merkwürdiger, zum Teil bisher recht dunkler Lieder desselben. Wenn diese Lieder durch die Gesichtspunkte, unter denen wir sie betrachten, vielfach in überraschender Weise aufgehellt werden, — wenn schwierige alte Texte unter den Voraussetzungen, mit welchen wir an dieselben herantreten, verständlich und deutlich werden, wie ich zu zeigen hoffe, dann dürfte das doch wohl, wie ich meine, kein übles Zeugnis für die Richtigkeit jener Voraussetzungen selbst abgeben. Die Hypothese wird annehmbar, wenn sie bisher Unerklärliches in befriedigender Weise aufklärt. Das scheint mir hier in mehreren Fällen vorzuliegen. Ich habe gewissermaßen die Probe auf die Richtigkeit meines Exempels gemacht. Hoffentlich gelingt es mir nun, auch andere davon zu überzeugen, daß das Exempel selbst richtig gerechnet ist.

Der Index ist von meinem lieben Schüler, Herrn Stud. phil. Edmund Küttler, gearbeitet, welchem ich für diese wertvolle Hilfeleistung hiermit meinen herzlichsten Dank ausspreche.

Wien, im Juli 1908.

L. v. Schroeder.

Inhalt.

Einleitung.

Der Ṛigveda enthält eine Anzahl dialogischer Lieder, über deren Vortrag die indische Tradition uns nichts berichtet. Ob und wie sie verwendet wurden, was die Dichter der Lieder mit ihnen beabsichtigten, erfahren wir nicht. In dem großen Opferritual, das nach der Zeit des Rigveda in den Brâhmaṇas und Sûtras fixiert und beschrieben wurde, haben sie keine Stelle. Man faßte sie nach alter Überlieferung als eine besondere Gruppe der Rigvedalieder unter dem Namen der Saṃvâdas, d. h. Dialoge, zusammen.[1] Damit war nicht mehr gesagt, als der Augenschein lehrte. Denn daß diese dichterischen Schöpfungen eine ganze Reihe von indischen Göttern, wie auch etliche Ṛishis, d. h. Sänger der Vorzeit, redend, miteinander sich unterredend, vorführten, darüber konnte kein Zweifel sein. Höchstens darüber, wie die einzelnen Verse unter die Redenden zu verteilen wären. Als die Lieder in Europa bekannt wurden, nahm man sie zunächst in ihrer Eigenart hin, ohne sich viel Gedanken darüber zu machen — als interessante poetische Schöpfungen der indischen Vorzeit, bei denen es den Dichtern eben beliebt hatte, eine dialogische Form zur Anwendung zu bringen. Daß diese Lieder im Ritual keine Verwendung fanden, brauchte um so weniger befremden, als der Rigveda doch auch sonst noch so manche andre Lieder darbot, die dem Ritual ersichtlich fern zu stehen schienen, ja solche, deren Charakter und Inhalt derart war, daß man sich billig darüber wundern mußte, wie dieselben in eine Sammlung religiöser Hymnen über-

[1] Vgl. Sylvain Lévi: Le théâtre indien, Paris 1890, p. 307: „Les hymnes dialogués n'ont pas d'emploi dans la liturgie. Les anciennes classifications de la Saṃhitâ les rangeaient dans une catégorie spéciale, les Saṃvâdas (colloques)."

haupt hatten Aufnahme finden können: das Klagelied eines Spielers, der alles durch die Würfelleidenschaft verloren; das Lied eines Arztes, der zugleich Apotheker ist und die heilsamen Kräuter seiner Handapotheke anpreist; ein sonderbares Lied von den Fröschen, die ziemlich respektlos mit Priestern und Priesterschülern beim Opfersang und Studium verglichen werden; ein ebenso seltsames Lied, dessen recht weltliche Moral auf den Gedanken „Alles läuft nach Geld" heraus zu kommen schien[1] u. dgl. m. Man empfand diese Lieder meist als eine Erquickung und angenehme Abwechslung unter der großen Menge der vielfach recht monotonen Opferhymnen, war aber doch darüber einig, daß sie von Rechts wegen nicht in die Sammlung hinein gehörten. Ein ganz unpassender später hinzugesetzter Refrain schien ihnen gelegentlich den Eingang dazu verschafft zu haben; so z. B. wenn jeder Strophe jenes Liedes „Alles läuft nach Geld" (RV. 9, 112) als Refrain immer die Worte angehängt sind: „O Soma, ströme dem Indra zu!" u. dgl. m.

Ans Blasphemische aber schien es bereits zu streifen, wenn in einem monologisch gehaltenen Liede Indra selbst ganz betrunken auftritt, sich ganz dementsprechend gebärdet und am Schluß einer jeden Strophe sich selbst halb verwundert, komisch zweifelnd fragt: „Hab ich am Ende gar Soma getrunken?"[2] Das konnte wohl nur zur Ergötzung, gewiß nicht zur Erbauung dienen, konnte nur Gelächter, nicht Andacht erwecken.

Wenn derartige Dinge in die Hymnensammlung des Rigveda Aufnahme gefunden hatten, warum dann nicht auch einige harmlose Dialogdichtungen? Freilich waren auch diese nicht alle so ganz harmlos. Das zu ihnen gehörige sogenannte Vṛishâkapi-Lied enthielt z. B. bedenklich zotenhafte Verse und führte den Gott Indra samt seiner Gemahlin in recht wenig anständiger Gesellschaft vor. Im allgemeinen aber ist in dieser Richtung an den dialogischen Liedern nicht besonders viel auszusetzen, und so wunderte man sich auch weiter nicht darüber, daß

[1] Vgl. die „Siebenzig Lieder des Rigveda", übersetzt von Karl Geldner und Adolf Kaegi, mit Beiträgen von R. Roth, Tübingen 1875, p. 158 flg. 167 flg.

[2] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, p. 81 flg.; L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur p. 63; und hier weiter unten.

diese Göttergespräche in den Rigveda aufgenommen waren, in den sie ihrem Inhalt nach doch gewiß hinein gehörten, mochten sie nun auch im Opferritual nicht verwendet worden sein.

Gelegentlich aber blitzte denn doch schon ziemlich früh, bei Betrachtung eines dieser Lieder, der Gedanke auf, es möchte dasselbe vielleicht dramatisch, mit verteilten Rollen vorgetragen worden sein. Ein Lied des Rigveda, das nach der Tradition (der Anukramaṇikâ) einen Dialog zwischen dem Sänger Agastya, den Maruts und Indra darstellt, veranlaßte Max Müller zu einer ähnlichen Äußerung. Der Gedanke wird nur gestreift, flüchtig, als eine Möglichkeit. Immerhin ist es wichtig, daß er auftaucht.[1]

Als ich s. Z. Veranlassung hatte, ein anderes dieser Lieder, den Dialog zwischen Purûravas und Urvaçî, näher zu behandeln, da frappierte mich in demselben die kraftvolle Poesie, das Gedrängte und Geschlossene der Wechselrede, das Sprunghafte und Rätselhafte des Gedankenganges — und unwillkürlich wurde ich fort und fort an die dialogischen Lieder der Edda erinnert, so stark, daß die Form meiner Übersetzung fast ungewollt dadurch beeinflußt wurde.[2] In der Tat liegt hier — wie ich jetzt mehr als je überzeugt bin — die auffallendste Verwandtschaft vor, eine Wesensverwandtschaft, die sehr wohl auf genealogischer Verwandtschaft beruhen könnte. Es ist nur schade, daß wir über den Vortrag der Eddalieder in alter Zeit so gut wie gar nichts wissen.

Inzwischen hatte ein hervorragender Indologe, Hermann Oldenberg, die Dialoglieder des Rigveda unter einem Ge-

---

[1] Max Müller sagte in seinen Hymns to the Maruts or the Stormgods (Vol. I seiner Rig-Veda-Sanhita, the sacred hymns of the Brahmans, translated and explained, London 1869), p. 172. 173, bei Besprechung des Liedes RV 1, 165: „If we suppose that this dialogue was repeated at sacrifices in honour of the Maruts, or that possibly it was acted by two parties, one representing Indra, the other the Maruts and their followers, then the two verses in the beginning and the three at the end ought to be placed in the mouth of the actual sacrificer, whoever he was." — Dasselbe später in den Sacred books of the East, Vol. XXXII, p. 183.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Griechische Götter und Heroen. Eine Untersuchung ihres ursprünglichen Wesens mit Hilfe der vergleichenden Mythologie, Erstes Heft (Berlin 1887), p. 23—39; insbesondere p. 37 flg.

sichtspunkte zu betrachten und behandeln begonnen, der für das Verständnis derselben zeitweilig bestimmend werden sollte. Ausgehend von einem sehr korrumpierten pseudo-vedischen Liede[1] und gewissen Stücken der buddhistischen Jâtakas konstruierte er mit viel überzeugender Kraft einen neuen, oder doch bisher nicht bemerkten literarischen Typus für Altindien, den Ākhyâna-Typus, der im Wesentlichen darin bestehen soll, daß eine gewisse Anzahl zuerst fixierter Verse von einem erzählenden Prosatexte getragen, eingerahmt, ergänzt und erläutert werden. Die Verse bilden die Höhepunkte der Erzählung, mögen sie nun in Weisheitssprüchen, Sentenzen, Rätseln, Wechselreden oder sonstigen, in jedem besonderen Falle besonders wichtig erscheinenden Mitteilungen bestehen. Sie werden in fester Form überliefert, während die Prosa in der Regel nicht fest fixiert, mehr oder weniger dem Gutdünken des jeweiligen Erzählers überlassen blieb. Nur in Ausnahmefällen ist auch sie uns erhalten. Drei Verse, die z. B. für sich ein Jâtaka (No. 253) der großen Pâlisammlung bilden und so kaum zu verstehen sind, erhalten die nötige Aufklärung und Ergänzung erst durch eine Rede des Buddha im Vinaya Piṭaka, die auch die dazu gehörige Prosaerzählung, die Geschichte von dem Brahmanen und der Schlange, darbietet.[2] Etwas ähnliches — Prosa mit Versen gemischt — zeigte sich auch in einem Brâhmaṇa, in der Geschichte von Çunaḥçepa[3] Lag da die Vermutung nicht nahe genug und war sie nicht überaus einleuchtend, daß vielleicht auch so manches dunkle, lückenhafte, wie aus Trümmern zusammengesetzte Lied des Rigveda uns eben darum unverständlich ist und bleibt, weil die zugehörige, nicht fixierte Prosa uns fehlt und leider wohl für immer verloren ist?

Es läßt sich nicht leugnen, daß dieser Gedanke etwas Bestechendes hatte. Die Parallele des Jâtaka vor allem schien

[1] Dem Suparṇâkhyâna, resp. Suparṇâdhyâya, herausgeg. von E. Grube, Berlin 1875.

[2] Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 37, p. 77. 78. — Der erste Aufsatz, in welchem Oldenberg seine Ākhyâna-Theorie begründete, trägt den Titel: „Das altindische Ākhyâna, mit besonderer Rücksicht auf das Suparṇâkhyâna", und findet sich in der Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges., Band 37, p. 54—86.

[3] Aitareya Brâhmaṇa 7, 13 flg.; vgl. Oldenberg a. a. O. p. 79. 80.

überzeugend. Wir wollen auch die Berechtigung und Bedeutung der Âkhyâna-Theorie für die Jâtaka-Literatur durchaus nicht in Abrede stellen. Sie mag auch auf anderen Gebieten, vielleicht gar für gewisse Rigvedalieder sich in Zukunft noch als fruchtbar bewähren. Ob Oldenberg Recht hat, sie sogar in die indopersische Zeit zurück zu versetzen, auch die Predigt des Zarathustra sich ähnlich aus Prosa, mit Versen gemischt, zusammengesetzt zu denken, das wollen wir dahingestellt sein lassen. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen. In der Anordnung seiner Theorie auf den Rigveda aber scheint mir Oldenberg nicht glücklich gewesen zu sein.[1]

Es waren gerade die Saṃvâda-Lieder, die Dialoge, an denen er ihre Richtigkeit, ihren Wert zu erweisen suchte. Den schwierigen Dialog zwischen Purûravas und Urvaçî erwähnt er schon in seinem ersten Aufsatze, der die Âkhyâna-Theorie begründet.[2] Er hält ihn für geeignet, dieser Theorie als Stütze zu dienen. Lag doch hier, wie es schien, ein Musterbeispiel vor, — ähnlich jenem Fall in den Jâtakas: Neben dem schwierigen, dunklen, für sich allein zum guten Teil unverständlichen Liede des Rigveda die ausführliche Prosaerzählung des Çatapatha-Brâhmaṇa, in welche sich Verse jenes Rigvedaliedes eingeflochten finden und die man gewiß als klar und deutlich bezeichnen darf. Man versteht das Rigvedalied erst durch die Erzählung des Brâhmaṇa und, mag man auch in Einzelheiten anders urteilen und z. B. den auf Erklärung und Begründung des Feuerrituals hinauslaufenden und in ihm gipfelnden Schluß dieser Erzählung — wie einige Forscher wollen — nur dem Brâhmaṇa, nicht dem Rigveda und seiner Zeit zusprechen, darüber werden doch wohl alle jetzt einig sein, daß das Rigvedalied zu seinem Verständnis eine Sage oder Legende voraussetzt, die sich in allem wesentlichen mit der vom Çatapatha-Brâhmaṇa mitgeteilten deckte.[3] Und so meint denn Oldenberg schon

[1] Vgl. Oldenbergs zweiten Aufsatz über diese Frage: „Âkhyânahymnen im Rigveda", Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 52—90.

[2] Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 37, p. 81.

[3] Eine andre Idee, nach welcher die Erzählung des Brâhmaṇa wenigstens zum Teil aus unverstandenen oder mißverstandenen Stellen des Rigvedaliedes nachträglich künstlich konstruiert wäre, wird heute kaum noch Verteidiger finden.

in seiner ersten Abhandlung, den Hymnus von Purûravas und Urvaçî, resp. den bekannten Dialog (RV 10, 95), als ein episches Stück im Sinne seiner Ákhyâna-Theorie ansprechen zu dürfen und gab der Vermutung Ausdruck, „daß die eigentliche Handlung des Purûravas-Mythus einleitend, verbindend und abschließend zwischen jenen Wechselreden berichtet wurde".[1]

Die Erzählung des Çatapatha-Brâhmaṇa schien den Beweis zu liefern. Verhält sie sich doch zu dem Rigvedaliede anscheinend ungefähr ebenso, wie jene Erzählung des Buddha vom Brahmanen und der Schlange im Vinaya Piṭaka zu den für sich unverständlichen drei Versen des Jâtaka No. 253. Und doch war es kein Beweis, doch war es eine Täuschung. Es mußte schon auffallen, daß die Verse des Rigvedaliedes im Çatapatha-Brâhmaṇa ausdrücklich als ein Zitat aus dem Rigveda bezeichnet waren. Nicht minder, daß von den achtzehn Versen jenes Liedes nur fünf in der Erzählung des Brâhmaṇa eingestreut erscheinen, die Erzählung also keineswegs durch die im Rigveda gegebenen Wechselreden wirklich hindurch geführt wird.[2] So konnte keine Rede davon sein, daß beide unmittelbar, wie der Teil zum Ganzen, zusammengehörten. Jenes Ákhyâna, von dem das Lied des Rigveda einen integrierenden Bestandteil bildete, hätte doch noch ganz wesentlich anders ausschauen müssen, als die Erzählung des Brâhmaṇa. Betrachtete man diese letztere ohne Vorurteil, ohne im Banne der Ákhyâna-Theorie zu stehen, dann konnte man sie unmöglich für das ganze Kunstwerk halten, von welchem der Rigveda nur ein wesentliches Stück bewahrt hätte. Es ist eine höchst wertvolle Mitteilung, durch die wir von einer uralten arischen Sage in altindischer Fassung Kunde erhalten und die uns viele Dunkelheiten des Rigvedaliedes in erfreulichster Weise aufhellt. Aber ein Kunstwerk, eine als wichtiger literarischer Typus zu wertende Schöpfung liegt hier überhaupt nicht vor. Mehr als das. Es wurde, wenn man Oldenberg Recht gab und sein angebliches Ákhyâna von Purûravas und der Urvaçî auch nur analog der Erzählung im Çata-

[1] Vgl. Oldenberg in der Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 37 (1883), p. 81.

[2] Diese beiden Argumente sind mit Recht energisch von Joh. Hertel geltend gemacht worden, p. 149 seiner bald zu erwähnenden wichtigen Arbeit „Der Ursprung des indischen Dramas und Epos".

patha-Brâhmaṇa sich ausgeführt dachte, ein wirklich vorhandenes herrliches Kunstwerk vernichtet. Denn ein solches Kunstwerk war tatsächlich das Rigvedalied von Purûravas und Urvaçi, trotz mancher Härten und Dunkelheiten, ein fest geschlossener, knapp gedrängter Dialog, voll poetischer Kraft, gewiß nicht der Größe ermangelnd, vieles verschweigend, vieles nur leise andeutend, aus der Fülle einer großen Anschauung heraus geschaffen. Ein Kunstwerk, gleichwertig und stilverwandt den besten Dialogen der Edda. So war es mir s. Z. erschienen, so hatte ich das Lied im Deutschen nachzubilden gesucht. Wenn man diesem Kunstwerk eine prosaische Erzählung vorausschickte, die einzelnen Verse des Dialogs durch erläuternde, erklärende, erzählende Prosa auseinander riß, dann war das Kunstwerk hin. Darüber konnte kein Zweifel sein. Für mich wenigstens nicht. Und diese Überzeugung machte es mir unmöglich, jemals dem Banne von Oldenbergs Âkhyâna-Theorie zu verfallen, wenigstens so weit der Rigveda in Betracht kam, oder — genauer ausgedrückt — die im Rigveda von Oldenberg für seine Theorie in Anspruch genommenen Lieder. Das Musterbeispiel war durchaus verfehlt, und so auch alles, was sich daran schloß.

Andere dachten anders darüber, — zu meiner Verwunderung. Und zwar auch sehr hervorragende, maßgebende und leitende Forscher, auch solche, die sonst keineswegs für gewöhnlich mit Oldenberg zu harmonieren, mit ihm zu gehen pflegten. Seine Âkhyâna-Theorie schien etwas Fascinierendes an sich zu haben. Von den verschiedensten Seiten wurde ihr mehr oder weniger rückhaltlos zugestimmt, auch was den Rigveda anbetrifft. Insbesondere aber war es von Bedeutung für diese Theorie, daß jene beiden führenden Forscher sie entschieden billigten und anzuwenden strebten, die seit den Tagen Rudolf Roths am energischsten und erfolgreichsten sich der Exegese des Veda gewidmet hatten: Karl Geldner und Richard Pischel. In ihren berühmten „Vedischen Studien“ haben sie eine Reihe wichtiger Dialoglieder des Rigveda unter dem Gesichtspunkte der Âkhyâna-Theorie behandelt,[1] und es

[1] Vgl. Vedische Studien von Richard Pischel und Karl F. Geldner, Bd. I, Stuttgart 1889, p. 243—295; insbesondere s. p. 284; Bd. II, Stuttgart 1892, p. 1—54.

begründet keinen prinzipiellen Unterschied, wenn Geldner es vorzieht, für Ākhyâna die Bezeichnung Itihâsa zu setzen, und wenn jene Lieder dementsprechend in den Vedischen Studien als Itihâsalieder bezeichnet werden.[1] Die tiefgründigen, von umfassender Gelehrsamkeit unterstützten Untersuchungen Geldners und Pischels haben das Verständnis der schwierigen und vielfach dunklen Lieder, wie nicht anders zu erwarten war, an vielen Punkten entscheidend gefördert. Ihre künstlerische Bedeutung aber, der literarische Typus, zu welchem die Lieder gehören, ist jenen Forschern nicht aufgegangen und konnte ihnen auch nicht aufgehen, solange sie sich im Banne der Oldenbergschen Theorie befanden.

Das war bei Sylvain Lévi, dem gelehrten und scharfsinnigen französischen Forscher, nicht der Fall, und so erschienen ihm denn auch die Dialoglieder des Rigveda in einem durchaus andern Lichte. Sylvain Lévi hat uns eine überaus wertvolle Geschichte und Charakteristik des indischen Dramas, in Theorie und Praxis, geschenkt.[2] Er, der gründliche Theaterhistoriker, sieht in den dialogischen Hymnen des Rigveda nicht poetische Einlagen für irgendwelche verloren gegangenen prosaischen Erzählungen, Ākhyânas oder Itihâsas, sondern die ersten und ältesten uns erhaltenen dramatischen Schöpfungen der Inder, die Anfänge des indischen Dramas.[3] Er bezeichnet Oldenbergs Ākhyâna-Theorie als ingeniös, doch nicht überzeugend.[4] Ihm ist der dramatische Charakter der vedischen Saṃvâda-Hymnen durchaus unzweifelhaft. Er findet die Exposition im allge-

[1] Vgl. Vedische Studien I, p. 285; II, p. 1—54. — Wichtige Ergänzungen und Fortsetzungen dieser Itihâsa-Studien bot weiterhin ein Schüler Geldners, Emil Sieg, in seinem gediegenen Buche „Die Sagenstoffe des Rigveda und die indische Itihâsa-Tradition", Stuttgart 1902.

[2] Sylvain Lévi, Le théâtre indien, Paris 1890, Emile Bouillon (Bd. 83 der Bibliothèque de l'école des hautes études, publiée sous les auspices du ministère de l'instruction publique; sciences philologiques et historiques).

[3] Vgl. Sylvain Lévi a. O. p. 301 flg.; namentlich p. 307. 308. 333.

[4] Von Oldenbergs Ākhyâna-Theorie redend, äußert S. Lévi a. a. O. p. 307: „L'hypothèse est ingenieuse, mais elle ne s'impose pas. L'exposition est en général si nette, le dialogue si bien suivi, qu'un commentaire narratif paraîtrait superflu."

meinen so klar, den Dialog so wohl gefügt, daß ein erzählender Kommentar überflüssig erscheinen würde.

Aber Sylvain Lévi geht noch weiter. Er erklärt es für unmöglich, die Mehrzahl dieser Hymnen zu lesen, ohne sich dabei eine Art dramatischer Aufführung vorzustellen.[1] Er erinnert an Max Müllers bereits oben mitgeteilten, denselben Gedanken streifenden Ausspruch bezüglich eines dialogischen Marutliedes; weist darauf hin, daß auch die das Drama unterstützenden Künste, Musik, Gesang und Tanz, in der vedischen Zeit gewiß schon hinreichend entwickelt waren, um zum Glanz derartiger Aufführungen mit beitragen zu können; und bemerkt, daß der weiße Yajurveda bei einer Aufzählung von Tänzern, Musikern, und ähnlichen Leuten zum ersten Mal auch den Çâilûsha erwähnt, — ein Wort, das im klassischen Sanskrit den Schauspieler bezeichnet[2] — resp. den Schauspieler, Tänzer, Mimen, Begriffe, die hier ganz untrennbar erscheinen.[3] Es ist nach alledem durchaus wahrscheinlich, daß schon die vedische Zeit eine gewisse Art der Schauspielkunst gekannt haben dürfte.

In welcher Art wir uns etwa die Aufführung jener dramatischen Rigvedalieder zu denken hätten, darauf geht Sylvain Lévi nicht näher ein, — vielleicht weil er eine solche Untersuchung für aussichtslos hielt, da die nötigen Anhaltspunkte zur Verfolgung der Frage zu fehlen scheinen. Aber er glaubt an wirkliche Aufführungen, wenn auch nicht eigentlich zum Kult gehörige, so doch bestimmt, den Gläubigen die Größe der Götter deutlich zu machen. Er hat es auch wohlweislich nicht unternommen, eine Verbindung zwischen diesen dramatischen Anfängen der Vedazeit und dem indischen Drama späterer Jahr-

[1] Vgl Lévi a. a. O. p. 307: „Il est impossible de lire la plupart de ces hymnes sans s'imaginer une sorte de spectacle dramatique Le tour scénique de l'hymne I, 165 frappait déjà M. Max Müller" etc.

[2] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 308. Es ist die Stelle Vâjasanêyi-Saṃhitâ 30, 6. Der Çâilûsha erscheint hier eng verbunden mit dem Gesange (gîtâya çâilûsham); es kann sich bei ihm also keinesfalls bloß um Tanz oder stumme Pantomimen handeln. Man hört ihn, ebenso wie man nach Patañjalis Mahâbhâshya (im 2. Jahrh. vor Chr.) den Naṭa hört, dessen Name eigentlich nur den Tänzer, dann aber den Schauspieler bedeutet, wie der Name Çâilûsha, der als ein älteres oder doch früher bezeugtes Synonymon von Naṭa erscheint.

[3] Vgl. das Petersburger Wörterbuch s. v. çâilûsha.

hunderte herzustellen. Es wäre das gewiß resultatlos geblieben, — aus Gründen, die ich weiter unten klar zu machen hoffe. Doch die Hauptsache bleibt: Sylvain Lévi hat den dramatischen Charakter der Saṃvâda-Hymnen deutlich erkannt und mit weit größerer Bestimmtheit als s. Z. Max Müller auch eine wirkliche dramatische Aufführung derselben, in irgendwelcher Form, vermutet, ja behauptet. Es sind nach seiner Auffassung gewiß nur rudimentäre Dramen; doch die entscheidende Tat ist getan, das Drama hat angefangen zu leben.[1])

Wir sahen, daß Sylvain Lévi Oldenbergs Hypothese in höflicher Form abgelehnt hatte. Das Verdienst jedoch, den Bann der Âkhyâna-Theorie endgültig gebrochen zu haben, wenigstens so weit der Rigveda in Betracht kommt, gebührt einem andern, gebührt Johannes Hertel, der die Frage der vedischen Saṃvâda-Lieder in seinem wertvollen Aufsatz „Der Ursprung des indischen Dramas und Epos" ebenso frisch und anregend wie überzeugend behandelte.[2] Hertel macht es nach allen Richtungen hin deutlich, daß zum Verständnis der Dialog-Lieder des Rigveda die von Oldenberg vorausgesetzten prosaischen,

---

[1] Vgl. Lévi a. a. O. p. 333: „Les hymnes dialogués du Rig-Veda montrent le genre dramatique déjà créé à l'époque où s'ouvre l'histoire de l'Inde; le dialogue, dégagé de la narration, où les repliques se suivent et s'enchaînent sans l'intervention d'un récitant, n'est pas dès l'origène un artifice d'écrivain; la littérature l'emprunte à l'usage réel et le transforme alors en procédé. Si les poètes védiques ont composé de véritables scènes à deux ou trois personnages, c'est qu'ils avaient eu sous les yeux des représentations réelles. Le goût des Aryens védiques pour la musique, la danse, le chant, et les spectacles éclatants laisse à croire que l'art dramatique était déjà sorti de l'enfance. Le culte, sans adopter ouvertement ces amusements, les avait détournés à son profit, conformément à la tactique commune des religions indiennes; les castes sacerdotales s'en servaient pour enseigner aux fidèles la majesté des dieux et la sainteté des lois. Le dialogue était limité alors à trois interlocuteurs; mais l'introduction fréquente du chœur, humain ou divin, réel ou surnaturel, donnait au spectacle plus d'ampleur et de prestige. Les dialogues védiques ne sont ailleurs que des drames rudimentaires; l'action s'achève aussitôt engagée; l'exposition, le nœud, le dénouement, s'y juxtaposent au point de ce confondre; les caractères sont à peine esquissés: mais l'acte décisif est accompli, le théâtre a commencé de vivre."

[2] In der Wiener Ztschr. für die Kunde des Morgenlandes, Bd. XVIII (1904), Heft 1 und 2, p. 59—83; 137—168.

einführenden, verbindenden und erklärenden Einleitungen und Einlagen in keiner Weise erforderlich waren; daß dieses Verständnis vielmehr durch zwei andere Momente sicher gegeben war, nämlich erstens die bei den Zuhörern jener Zeit unbedingt vorauszusetzende allgemeine Kenntnis des Gegenstandes, der mythischen Personen, Ereignisse und Entwicklungen; und sodann die lebendige dramatische Darstellung, mit all den vielen, schon durch ihr Wesen von selbst sich ergebenden Vorteilen. Denn daß die Dialog-Lieder tatsächlich dramatisch aufgeführt und vorgeführt wurden, hält Hertel für ganz unzweifelhaft und behauptet es mit noch größerer Bestimmtheit als vor ihm schon Sylvain Lévi. Er behauptet es aber nicht nur, sondern er macht es auch durch wichtige Erwägungen höchst wahrscheinlich und betrachtet mehrere der Dialog-Lieder in einleuchtender Weise unter diesem Gesichtspunkt. Ja, er weist auch schon darauf hin, daß wohl noch andre Lieder des Rigveda, speziell ein paar monologisch angelegte, dramatisch aufgeführt worden sein dürften.[1]

Und auch jenes Moment, auf welches ich bereits oben das größte Gewicht gelegt habe, wird von Hertel klar hervorgehoben und kräftig betont: die Schädigung, ja Zerstörung, welche die in Rede stehenden künstlerischen Schöpfungen des Veda erleiden, wenn man sich dieselben im Sinne der Oldenbergschen Âkhyâna-Theorie ergänzt und vervollständigt denkt. Er zeigt an mehreren Beispielen, wie fest und wohl gefügt der Dialog dieser Lieder größtenteils ist[2]), der zu seinem Verständnis für vedische Hörer in der Tat nichts weiter bedurfte als die lebendige dramatische Darstellung.

Noch ein anderes Moment trat in Hertels Darstellung bedeutsam hervor und erscheint bestimmend für seine Anschauung. Er zeigt in überzeugender Weise, daß wir uns den Vortrag der vedischen Lieder niemals gesprochen, sondern immer in irgend-

[1] Er nimmt dies, wie ich glaube, mit vollem Recht für das Selbstgespräch des betrunkenen Indra und die Selbstanklage des Spielers an (RV 10, 119; 10, 34); vgl. Hertel a. a. O. p. 152.

[2] Vgl. Hertel a. a. O. p. 138 flg. Daß Lévi schon vor Hertel dieselbe Eigenschaft an diesen Liedern bemerkt und rühmend hervorgehoben hat, sahen wir bereits oben. Sie ist aber auch Geldner nicht entgangen (vgl. Ved. Studien I, p. 288 unten); um so auffallender, daß er trotzdem sich von Oldenbergs Hypothese beherrscht zeigt.

welcher Art gesungen denken müssen, wie nach Bühlers bestimmter Angabe Verse in Indien *sogar noch bis auf den heutigen* Tag stets gesungen werden.[1]) Der Refrain, den manche der Lieder am Schluß einer jeden Strophe zeigen, ist ebenfalls beweisend für eine Art gesanglichen Vortrags.[2]) Es widerspricht dem auch nicht, wenn zwischen dem Gesang der Sâman-Verse und dem Vortrage der Rigvedalieder, den wir gewöhnlich als Rezitation wiedergeben, in den indischen Quellen stets aufs bestimmteste unterschieden wird[3]). Wir können uns diesen Unterschied ganz gut etwa in der Art denken, wie sich bei uns Arie und Rezitativ unterscheiden.

Wurden die vedischen Dialoglieder aber gesungen, „dann konnten sie unmöglich durch einen einzigen Sänger zum Vortrag gebracht werden, da es der Singstimme unmöglich ist, die charakteristischen Unterschiede der Sprechstimme zum Ausdruck zu bringen, mit denen ein gewandter Deklamator seinem Auditorium eine dramatische Szene verständlich zu machen imstande ist. Der Vortrag einer dramatischen Szene durch einen einzelnen Sänger wäre das sicherste Mittel, sie unverständlich zu machen.“ „Diese Erscheinung ist allgemein menschlich; sie ist im Unterschiede der Sing- und Sprechstimme begründet. Wenn wir also in Singstrophen ausschließlich Rede und Gegenrede finden, so bleibt nur der eine Schluß, daß wir es mit Wechselgesängen zu tun haben, die von so viel Sängern oder Sängergruppen vorgetragen werden müssen, als der Text sprechende Personen vorführt. Ein anderes Mittel, die verschiedenen Personen auseinander zu halten, gibt es nicht, wo die Worte in Melodien gekleidet sind.“[4]

[1] Vgl. G. Bühler auf der Rückseite der Schrifttafel in seinem „Leitfaden für den Elementarkursus des Sanskrit“. Diese Angabe wird auch von E. Hultzsch nachdrücklich bestätigt; vgl. Hertel a. a. O. p. 64. 83. Nach Hultzsch werden Sanskritverse von denjenigen Eingebornen, die nicht in englischen Colleges erzogen sind, stets gesungen, und zwar in einer Art einförmigem, dem Belieben des Rezitators anheimgestellten Rezitativ.

[2] Vgl. Hertel a. a. O. p. 72 flg.

[3] Der Vortrag der Sâman-Verse wird von den Indern mit der Wurzel gâ „singen“ bezeichnet; derjenige der Ṛigveda-Lieder mit der Wurzel çaṃs „rezitieren“.

[4] Vgl. Hertel a. a. O. p. 137. 138.

Man sieht, es führt alles auf die Annahme einer gesanglich-dramatischen Vorführung der Saṃvâda-Lieder. Wir werden uns denken müssen, daß die zwei oder drei (höchstens vier) Personen dieser Dialoge sich gegenseitig ansangen, gewiß nicht ohne begleitende Aktion und Mimik, während der Refrain gewisser Lieder wohl von einem Chor, vielleicht auch von der Zuhörerschaft gesungen oder mitgesungen wurde.[1]

Hier glaube ich die Darstellung Hertels durch ein wichtiges Moment ergänzen und weiter führen zu müssen. Ich meine den Tanz.

Wie etwas Selbstverständliches erwähnt Sylvain Lévi unter den arts auxiliaires des Dramas, die schon in der vedischen Zeit wohl genügend entwickelt waren, außer Musik und Gesang auch den Tanz.[2] Und in der Tat lag diese Verbindung vielleicht nirgends näher als beim indischen Drama, dessen Anfänge wir seit langer Zeit schon gewohnt sind, uns untrennbar eng mit dem Tanze verknüpft zu denken, wenn er nicht geradezu als Hauptwurzel desselben gefaßt werden darf. Die indische Tradition, — eine sagenhafte, aber dennoch nicht wertlose, dennoch gewiß Wahrheit enthaltende Tradition —, und die Terminologie des indischen Dramas reichen sich hier die Hand, um diese Überzeugung in uns zu wecken und zu befestigen. Nach der Tradition soll der mythische Schöpfer der Schauspielkunst, Bharata mit Namen — im Grunde nur eine fabelhafte Personifikation seiner Kunst, gewissermaßen der Urschauspieler —, die ersten dramatischen Aufführungen vor den Göttern veranstaltet haben.[3] Gandharven und Apsarasen, die

[1] Daß übrigens der Gesang im ältesten indischen Drama eine dominierende Rolle spielte, so speziell in den sogen. Yâtrâs, den Mysterien des Krishṇakultes, hat man auch früher stets angenommen. Schon Lassen sah in dem Umstande, daß das Wort Bharata eine Bezeichnung für „Schauspieler" und Name des mythischen Schöpfers der Schauspielkunst, in mehreren Volkssprachen „Sänger" bedeutet, einen deutlichen Hinweis darauf, daß ursprünglich der Gesang einen Hauptbestandteil des Schauspiels bildete. Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur und historische Entwicklung p. 578. 592. Nach Lassen, Indische Altertumskunde, II², p. 507 Anm. (in Gujerat heißt das Wort Bharot, bei den Râjaputra Bhat).

[2] Vgl. Lévi a. a. O. p. 307. 333.

[3] Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur p. 578. 591.

himmlischen Musiker, Sänger und Tänzer, *bildeten dabei die* ausführenden Kräfte. Als erstes Stück wird die Gattenwahl der Lakshmî, der Frau des Vishṇu, angegeben. Vor allem wichtig aber ist das Folgende:

„Die indische Tradition gibt an, daß jene ersten dramatischen Darstellungen vor den Göttern in drei Arten bestanden haben sollen, nämlich 1. nṛitta, d. h. bloßer Tanz; 2. nṛitya, d. h. Tanz mit Gebärden, Mimik, aber ohne Worte; 3. nâṭya, d. h. Tanz, mit Gebärden und Worten verbunden. Diese letztere Art wäre als der erste Anfang einer eigentlich dramatischen Aufführung anzusehen. Die Sprache gibt uns hier noch weitere deutliche Hinweise. Die Verbalwurzel naṭ, eigentlich nur eine prakritisierte Form von nart[1], bedeutet „tanzen"; im Causativum „nâṭayati" bedeutet sie aber „als Schauspieler etwas darstellen, aufführen"; nâṭya bedeutet „Tanz, Mimik, Darstellung auf der Bühne, Schauspielerkunst"; naṭa, sowie nâṭaka, von derselben Wurzel, bedeutet „Schauspieler", eigentlich also „Tänzer"; das Neutrum nâṭaka bezeichnet ein Schauspiel, und zwar die hervorragendste Art desselben. Diese sprachlichen Tatsachen rücken Tanz, Mimik und Schauspielkunst auf das engste zusammen und stimmen durchaus zu der Tradition von jenen ältesten Aufführungen vor den Göttern, welche Nachrichten ja an sich fabelhaft sind, aber immerhin als Hinweise auf die ältesten dramatischen Darstellungen beachtet werden müssen. Wir haben demnach wahrscheinlich den Ursprung des Dramas in Tänzen und Gesängen zu suchen, die bei festlichen Gelegenheiten stattfanden und bei denen mehr und mehr die Mimik, das gesprochene (resp. gesungene) Wort, endlich der Dialog sich in den Vordergrund drängten."[2]

Aber die indische Tradition lehrt uns noch mehr. Die Götter selbst, die wichtigsten Götter der indischen Dramengeschichte, erscheinen als Tänzer und als Erfinder von Tänzen, die bei den Aufführungen ihrer Feste eine hervortretende Rolle spielen. So vor allem Kṛishṇa-Vishṇu, in dessen Kult nach L a s s e n s schon früh geäußerter, in der Folge glänzend bestätigter Ver-

[1] nart, nṛit ist die Sanskritwurzel für „tanzen".

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur, p. 592; und vorher schon Weber in seiner Indischen Literaturgeschichte, 2. Aufl., p. 213.

mutung das indische Drama emporgewachsen ist. Kṛishṇa selbst soll als junger Hirt, als Govinda, mit den Gopîs, den schönen Hirtinnen von Vṛindâvana, in leidenschaftlicher Begeisterung Tänze und Reigen aufgeführt haben. Er selbst soll den berühmten Tanz Râsa oder Râsamaṇḍala erfunden und mit jenen Hirtinnen getanzt haben. Apsarasen und Gandharven singen und tanzen bei der Feier seines Geburtsfestes, der Kṛishṇajanmâshṭamî.[1] Auch im Harivaṃça, einem Anhang zum Mahâbhârata, sehen wir jene himmlischen Nymphen, die Apsarasen, singend und tanzend auftreten, und sie tanzen auch den von Kṛishṇa erfundenen Râsa-Tanz, wie ihn einst der Gott selbst mit seinen Hirtinnen getanzt haben soll.[2]

Uralt sind ohne Zweifel jene dramatischen Aufführungen, die dreimal des Jahres einer begeistert lauschenden Zuschauermenge von gläubigen Verehrern die Lebensschicksale und Heldentaten des Kṛishṇa-Vishṇu leibhaftig zur Anschauung brachten. Sie werden jetzt Yâtrâs genannt und mit Recht den sogenannten Mysterien des christlichen Mittelalters verglichen. Sie leben noch heute fort, insbesondere in Bengalen, teils in roherer, volksmäßig derber Form, teils auch von berufenen Dichtern verfeinert, moralisch und künstlerisch auf ein höheres Niveau gehoben. Ein kundiger Inder, Nisikânta Chattopâdhyâya, schildert sie uns wegen des in Arie und Rezitativ durchaus vorwaltenden Gesanges als opernmäßige Aufführungen.[3] Es müssen Schauspiele ähnlicher Art gewesen sein, deren Patañjalis Mahâbhâshya im 2. Jahrhundert v. Chr. Erwähnung tut, denn die Stoffe, welche er nennt, gehören der Kṛishṇalegende an.[4] Es sind die ältesten indischen Schauspiele, die man bisher als historisch beglaubigt ansah. Und auch hier wird gesungen.[5] Nichts andres als eine zur Höhe eines echten Kunstwerks erhobene Yâtrâ aber ist auch anerkanntermaßen

[1] Vgl. S. Lévi a. a. O. 316; auch das Petersburger Wörterbuch s. v. râsa.

[2] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 326—329.

[3] Vgl. Nisikânta Chattopâdhyâya, The Yâtrâs, or the popular dramas of Bengal, London 1882, p. 6. 7. 37.

[4] Vgl. Weber, Indische Studien Bd. XIII, p. 488—491. Speziell erwähnt werden die Tötung des Kaṃsa und die Bindung des Bali. Vgl. auch L. v. Schroeder a. a. O. p. 578 flg.

[5] Vgl. Weber, Indische Studien Bd. XIII, p. 488.

das berühmte lyrisch-dramatische Gedicht **Gîtagovinda**, das dem 12. Jahrhundert n. Chr. entstammt und den wahrscheinlich in Bengalen lebenden Dichter Jayadeva zum Verfasser hat. Auch hier werden wir in das Jugendleben, das Hirtenleben des Hari oder Vishṇu-Kṛishṇa eingeführt, und in wahrhaft berauschenden, üppig-sinnlichen, formvollendeten Versen wird uns das Bild des Mensch gewordenen Gottes vor die Augen gebracht, wie er, in Liebe und Tanz gleich unermüdlich, mit den Scharen der schönen Hirtinnen in glühender, ekstatischer Begeisterung tanzt und scherzt.[1] Wenn wir, wie nicht zu bezweifeln ist, diesem Zeugnis Glauben schenken dürfen, so steht der große Gott selbst als üppig-sinnlicher, ekstatischer Tänzer vor uns, in eigener Person tanzend bei dem Feste, das ihm zu Ehren von den Menschen gefeiert wurde. So wird man diesen Gott des Lebens und der Fruchtbarkeit, der im letzten Grunde wohl ein alter Sonnengott ist, seit Alters leibhaftig vorgeführt haben, das bekräftigen uns ethnologische Parallelen und historische Zeugnisse, und wenn in den Schilderungen der modernen Yâtrâs der Tanz gegen den Gesang in den Hintergrund getreten zu sein scheint, so haben wir doch alle Ursache, in alter und ältester Zeit gerade dem Tanz, und gewiß nicht zuletzt dem Tanze des Gottes selbst, eine überragend wichtige Rolle beizumessen, ja vielleicht in ihm das älteste Element und den Mittelpunkt der ursprünglichen Festfeier zu suchen.

Aber noch ein andrer, dem Vishṇu ebenbürtiger, großer Gott scheint bei der Entstehung und Entwicklung des indischen Dramas, samt seiner Gemahlin, wesentlich mit beteiligt gewesen zu sein, — derselbe Gott, der noch heute neben Vishṇu der meistverehrte Gott Indiens ist, ja vielleicht noch mehr Verehrer als dieser zählt: Rudra Çiva, der furchtbare Gemahl der Pârvatî-Durgâ. Mag auch vielleicht die Ansicht richtig sein, nach welcher das Hauptverdienst um die Entwicklung des indischen Dramas dem Kṛishṇaismus gebührt[2], der kultlichen Verehrung des Vishṇu-Kṛishṇa, wir werden dennoch nicht daran zweifeln können, daß auch der Çivaismus dabei eine hervorragende Rolle gespielt hat. Liegen hier die Verhältnisse viel-

[1] Vgl. L. v. Schroeder a. a. O. p. 581 flg.
[2] Vgl. Lévi a. a. O. p. 336.

leicht auch nicht ganz ebenso klar, wie im ersten Falle, so stehen doch wichtige Tatsachen unzweifelhaft fest, die uns mit Bestimmtheit in dieser Richtung hinweisen.

Nicht darauf will ich das eigentliche Gewicht legen, daß es auch im Kreise der Çiva-Verehrer Yâtrâs gibt, çivaitische Yâtrâs, noch heute, — obwohl ich die Ansicht Nisikânta Chattopâdhyâyas keineswegs für ausgemacht halten möchte, daß die Çivaiten die Anregung zu derartigen Schauspielen wohl von den Vishṇuiten empfangen haben dürften. Er spricht dieselbe übrigens auch nur als eine Vermutung aus, und es erscheint mir doch sehr fraglich, ob er recht hat, wenn er meint, daß die Vorstellung, welche die Çivaiten von ihrem Gotte haben, die Legenden, welche sie von ihm erzählen, nicht gut zu derartigen Aufführungen passen.[1] Ich glaube nicht, daß sich diese Anschauung ausreichend begründen ließe — was Nisikântâ gar nicht versucht —, auch stimmt sie, wie wir gleich sehen werden, nicht mit den Tatsachen. Doch es ist etwas andres, was mir hier vor allem bedeutsam scheint, und das ist die bekannte Tatsache, daß Çiva, nicht Vishṇu-Kṛishṇa, sondern Çiva als Patron des klassischen Sanskritdramas hervortritt[2]. Ihn ruft Kâlidâsa zu Beginn, — gelegentlich auch am Schluß — seiner Dramen an; und ebenso sein großer Vorgänger Çûdraka, ebenso Bhavabhûti, Viçâkhadatta, Kshemîçvara und wie sie sonst heißen, die Dichter der eigentlichen Blütezeit des indischen Dramas. Das ist gewiß kein Zufall. Das deutet am Ende doch auf einen Zusammenhang dieser hohen Schauspielkunst mit dem Kultus des Çiva. Es ist freilich nur eine lose Beziehung, die zwischen dem Eingangsgebet und den Stücken selbst obwaltet, und der Inhalt dieser letzteren ist ganz frei und unabhängig. Er hat aber auch mit dem Kult des Kṛishṇa-Vishṇu nichts gemein und verrät in nichts seinen etwaigen Ursprung aus diesem letzteren. Zum mindesten wird man behaupten können, daß sämtliche großen dramatischen Dichter der klassischen Zeit Verehrer des Çiva waren, und schon das ist gewiß nicht ohne Bedeutung. Wie groß auch das Verdienst der Verehrer des Vishṇu-Kṛishṇa um das indische Theater gewesen sein mag,

[1] Vgl. Nisikânta Chattopâdhyâya a. a. O. p. 4.
[2] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 318. 334.

doch waren es unzweifelhaft çivaitische Kreise, welche dasselbe zu der hohen Blüte gebracht haben, die wir kennen und bewundern.

Es ist auch weiter noch andres wohl zu bemerken. Die Sûtras der Pâçupatas, einer bekannten çivaitischen Sekte, schreiben Gesang und Tanz als religiöse Darbringungen für ihren großen Gott vor. Der Tantrismus, eine Abart des Çivakultes, verbindet bei seinen oft obszönen Mysterien mit dem Kult auch die Darstellung. In den Zeremonien der Vaṭukas treten Kinder im Alter von 5—9 Jahren auf, welche den Çiva darstellen, und kleine Mädchen von 2—9 Jahren, die seine Gemahlin, die Çakti, repräsentieren, und man nahm sie für die Gottheiten in eigener Person.[1] Daß diese religiösen, kultlichen Bräuche nicht den Vishṇuiten entlehnt, sondern ganz selbständig sind, kann keinem Zweifel unterliegen.

Endlich — last not least — ist Çiva selbst ein großer Tänzer und Schauspieler, und seine Gemahlin steht ihm darin zur Seite. Çiva selbst hat nach der Tradition den orgiastischen Tanz Tâṇḍava erfunden, und er tanzt ihn auch selbst in wilder Erregung, während seine Gattin Pârvatî den Lâsya-Tanz erfunden haben soll. Bei der ersten Schauspielaufführung vor den Göttern soll dies Götterpaar eben diese Tänze aufgeführt haben.[2] Çiva heißt nicht nur naṭeçvara, „der Herr der Schauspieler oder mimischen Tänzer", sondern auch mahânaṭa „der große Schauspieler, der große mimische Tänzer". Und das Mahâbhârata nennt den Çiva „den Freund des Tanzes, den immer tanzenden Tänzer voll Verlangen".[3]

Ich glaube, es geht aus diesen Tatsachen unzweifelhaft deutlich hervor, daß auch Çiva und sein Kult mit Tanz und Schauspielkunst seit alters eng verbunden war. Die Verdienste des Çivaismus und Krishṇaismus um das indische Drama ihrer Bedeutung nach gegen einander abzuwägen, liegt uns hier ferne und ist für uns nur von nebensächlicher Bedeutung. Es genügt vollauf, wenn wir feststellen, daß der Kult beider großen Götter Tanz und Schauspielkunst gekannt und gefördert hat, und

---

[1] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 318.
[2] Vgl. Lévi a. a. O. p. 298. 318.
[3] Vgl. Mahâbh. 13, 1164: nṛityapriyo nityanarto nartakah sarvalâlasaḥ; vgl. das Pet. Wörtb. s. v. nartaka und mahânaṭa.

daß die beiden großen Götter auch große Tänzer, Tanzerfinder und Mimen waren.

In Tanz und Gesang bei den Götterfesten liegt bekanntlich aber auch der Ursprung des griechischen Dramas, — eine Parallele, die längst in die Augen gefallen ist und fallen mußte. Insbesondere die Feste des Dionysos und seines ekstatisch erregten Kreises bilden den Ausgangspunkt jener großen und folgenreichen literarischen Entwicklung. Und ich darf es in diesem Zusammenhang wohl bemerken, daß nach meiner bereits vor Jahren ausgesprochenen Überzeugung Dionysos und Rudra-Çiva urverwandte Göttergestalten sind, — große Fruchtbarkeitsgötter, die zugleich große Führer des Seelenheeres sind, Verwandte des großen germanischen Gottes Wodan-Odin.[1] Der Thiasos des Dionysos aber, die Satyrn, Silene und Nymphen, haben in Indien ihre nächsten und unmittelbarsten Verwandten in der Schar der Gandharven und Apsarasen, der erotisch veranlagten himmlischen Musiker, Sänger, Tänzer und Tänzerinnen, der Elben und Nymphen des indischen Volkes[2], die wir bereits als die Hauptdarsteller jener ersten mythischen Schauspiele kennen gelernt haben, welche der fabelhafte Bharata vor den Göttern veranstaltet haben soll.

Und auch griechische Götter kennen wir aus der griechischen Mythologie als Tänzer, nicht nur den Thiasos des Dionysos. Tänzer und Erfinder von Tänzen, gleich den großen indischen Göttern, von welchen wir soeben geredet haben. Athene soll nach dem Siege über die Giganten den Waffentanz, die Pyrrhiche, erfunden und zuerst getanzt haben Ihr zu Ehren pflegte man in Athen diesen Tanz am Feste der Panathenaeen mit bedeutender mimisch-orchestischer Ausstattung aufzuführen.[3] In Sparta galten die Dioskuren als die Erfinder der Pyrrhiche, — Erfinder und Tänzer derselben. Die typischen Pyrrhichisten Griechenlands aber sind die dämonischen Kureten in Kreta, denen die tanzenden

[1] Vgl. Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes Bd. IX (1895) p. 233—252; Näheres folgt im 3. Bande meiner „Altarischen Religion“ (im Manuskript vollendet).

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Griechische Götter und Heroen I, p. 8—79; 99 flg.

[3] Vgl. Preller, Griechische Mythologie, 3. Aufl., I p. 62, Anm. 6; p. 183; II p. 102; Roscher, Mytholog. Lexikon s. v. Athene p. 680.

Korybanten der Phryger, die Begleiter der großen Mutter Kybele, nah verwandt sind. Artemis tanzt den orgiastischen Kordax-Tanz und trägt nach ihm den Beinamen Kordaka. Satyrn und Silene sind phallische Tänzer, die Kureten Waffentänzer, — der Tanz in verschiedener Form aber ist für beide Dämonengruppen durchaus charakteristisch. Die phallischen Tänzer sind für die Theatergeschichte in erster Linie wichtig. Aber auch die Waffentänzer werden uns noch ihre Bedeutung in verwandter Richtung kennen lehren.

Doch es handelt sich hier nicht um Beobachtungen, die auf den Kreis der arischen oder indogermanischen Völker beschränkt wären. Es handelt sich um ein allgemein menschliches Problem, über welches uns die moderne vergleichende Ethnologie die wertvollsten Aufschlüsse gibt. Was bei Indern und Griechen in so merkwürdiger Weise übereinstimmend vorgefunden wurde, das findet sich auch — cum grano salis verstanden — bei Mexikanern und Indianern, bei Australiern, Mincopie und Eskimos wieder. Nirgends hat eine annähernd ebenso große und herrliche Entfaltung der ersten Keime und Anfänge des Dramas stattgefunden, wie bei den arischen Völkern. Aber die Anfänge sind dennoch überall im Wesentlichen die gleichen, sie haben sich bei primitiven Völkern vielfach bis in die Gegenwart hinein in sehr ursprünglicher Form erhalten, und das dient zur erwünschtesten Bestätigung dessen, was wir für die indische und griechische Vorzeit geglaubt haben annehmen zu müssen. Es läßt uns mit Sicherheit ein ähnliches Bild auch für die Vorzeit der ganzen großen arischen Völkerfamilie erschließen. Was nur einzelne Zweige derselben zu hoher künstlerischer Vollendung entwickelt, — in seinen Anfängen müssen sie alle es einst besessen haben.

Ernst Grosse in seinem bekannten vortrefflichen Buche über „Die Anfänge der Kunst“,[1] das gründlichste Kenntnis des Gegenstandes mit feinsinniger Darstellungsgabe vereinigt, spricht es geradezu aus, daß das Drama entwicklungsgeschichtlich als eine differenzierte Form des Tanzes erscheint.[2] Also ganz so, wie es nach der Tradition in Indien sich ent-

[1] Freiburg i. Br. und Leipzig 1894.
[2] E. Große a. a. O. p. 215.

wickelt haben soll. Es sind die bei den primitiven Völkern weit verbreiteten und wohlbekannten mimischen Tänze, die sich in fast unmerklichem Übergang zum Drama entwickeln. „Wenn man — sagt Grosse — bei den primitiven Völkern zwischen Tanz und Drama unterscheiden will, so muß man sich an ein ziemlich äußerliches Merkmal, an die An- oder Abwesenheit des Rhythmus halten; im Grunde aber sind beide dem Wesen und der Wirkung nach auf dieser Entwicklungsstufe ziemlich identisch."[1]

Man ist bei uns lange gewohnt gewesen, mit dem scheinbar überzeugenden klassischen Beispiel der Griechen vor Augen, das Drama für die letztentwickelte, jüngste Form poetischer Schöpfungen zu halten. Epos, Lyrik, Drama — das schien die natürliche Reihenfolge zu sein und sein zu müssen. Literarhistoriker und Ästhetiker suchten teils zu beweisen, daß diese Entwicklungsreihe aus der Natur der poetischen Gattungen selbst sich ergebe und darum notwendig sei, teils operierten sie mit ihr als einer selbstverständlichen Tatsache. Das Drama erschien als die höchste Blüte poetischer Kunst und darum gerade gebührte ihm die letzte Stelle in der Entwicklung. Man wird sich, wo es nicht schon geschehen ist, bald davon überzeugen müssen, daß diese Konstruktion sogar für Griechenland im Grunde auf einer Täuschung beruht, daß sie allenfalls nur berechtigt ist, insofern die literarische Fixierung der betreffenden dichterischen Schöpfungen in Betracht kommt — in keiner Weise aber bezüglich der Anfänge, der mündlichen Ausprägung, also doch des ersten und eigentlichen Ursprungs der Dichtungsgattungen. Auch unsre Untersuchung wird in dieser Richtung einen Beitrag liefern. Bei andern Völkern gilt dies aber nicht einmal in dem Sinne wie für Griechenland. Was in Indien literarisch zuerst feststand — wenn auch hartnäckig nur in mündlicher Form überliefert —, war kein Epos, waren vielmehr die Hymnen des Rigveda. Nach Grosse aber könnten wir sogar mit einem gewissen Rechte behaupten, daß die Dramatik die älteste Form der Poesie ist.[2] Ich will diese Behauptung in ihrer Allgemeinheit dahingestellt sein lassen, soviel aber

[1] a. a. O. p. 215.
[2] Vgl. Große a. a. O. p. 253 flg. Man vgl. das Nähere daselbst.

steht fest, daß wir die Anfänge des Dramas in verschiedener Form schon bei primitivsten Völkern nachweisen können. Dafür sind uns Australier und Aleuten, Eskimos und Feuerländer unwidersprechliche Zeugen.[1] Und auf jeden Fall wird man behaupten dürfen, daß die andern Dichtungsgattungen vor dem Drama einen zeitlichen Vorsprung nicht beanspruchen können. Das lehrt uns sowohl die vergleichende Ethnologie, wie auch ein erweiterter Blick in die älteste Geschichte der Kulturvölker. Es liegt uns ganz ferne, die hochinteressante allgemeine Frage hier am Ort weiter zu verfolgen, soviel aber ist klar, daß jene alte Anschauung ganz aufgegeben werden muß und daß eine Entwicklungsgeschichte der Dichtung sich heutzutage nur noch auf der Basis der allgemeinen Ethnologie aufbauen kann.

Die Wurzeln des Dramas sieht Ernst Grosse im mimischen Tanz und in ähnlichen Zwiegesängen, wie sie Rink bei den Eskimos in Grönland beobachtet hat und wie sie nicht nur im arktischen Amerika, sondern auch in Australien häufig aufgeführt werden sollen.[2]

Die Bedeutung, welche der Tanz für die Völker auf primitiver Kulturstufe hat, äßt sich nicht leicht überschätzen. Wir vermögen dieselbe heute kaum noch zu ahnen, und wir ahnten sie nicht, bevor die moderne ethnologische Forschung uns auch hier überraschende Aufklärung und neue Erkenntnis bot. Der Tanz ist die erste, wichtigste, am häufigsten und am energischsten geübte Kunst der Primitiven, die ihr ganzes Wesen in Anspruch nimmt, die körperlichen wie die seelischen Funktionen aufs höchste steigert, bei den Mitwirkenden wie bei den Zuschauern Erregung, ja Begeisterung weckt. Lange bevor es eine bildende Kunst gab, hat es schon die lebendige Bildnerei, den Tanz, gegeben, — ja wir werden ihn wohl als ein Erbteil aus vormenschlichen, untermenschlichen Zeiten ansehen dürfen. „Der moderne Tanz ist nur noch ein ästhetisch und sozial entartetes Rudiment; der primitive Tanz ist der unmittelbarste, vollkommenste und wirkungsmächtigste Ausdruck der primitiven ästhetischen Gefühle.“[3] Er ist aber auch eine gewaltige soziale

[1] Vgl. Große a. a. O. p. 255.
[2] Große a. a. O. p. 230. 231. 254. 255.
[3] Vgl. Große a. a. O. p. 198.

Macht. Er vereinigt die Scharen der Männer, der Jünglinge, der Frauen zu gemeinsamem Wirken in geordneter Bewegung, nach fester Regel, in bestimmtem Rhythmus, wo jeder sich dem Ganzen einzufügen und unterzuordnen hat. Er wirkt sozialisierend und darf nach Grosses Meinung auch eine der besten Vorbereitungen für den Krieg genannt werden.[1]

Aber mehr als das. Der Tanz hat auch ganz hervorragende religiöse, zaubermächtige, magisch-kultliche Bedeutung. Ich will mich nicht auf den Standpunkt derjenigen stellen, die alle Tänze der Primitiven unter diesem Gesichtspunkt betrachtet wissen wollen; aber daß es ein überragend wichtiger Gesichtspunkt ist, darüber kann wohl kein Zweifel bestehen. Die im Tanze gesteigerte Lebenskraft, das gesteigerte Lebens- und Glücksgefühl wird sehr früh wohl schon die Vorstellung erzeugt haben, daß im Tanze eine Macht liegt, daß mächtige Wirkungen von ihm ausgehen, durch ihn erzeugt werden können, heilvoll für den Tanzenden und diejenigen, die zu ihm gehören, mit denen er es gut meint. So wird früh an magische Kraft, an zauberhafte Wirkungen des Tanzes geglaubt. Und wir wissen es ja jetzt, welch große Bedeutung solcher Zauberglaube, solche Zauberpraxis auf primitiver Kulturstufe hatte, wie viel von dem, was wir primitive Religion nennen, in ihm beschlossen lag, von ihm beherrscht war, aus ihm sich zu höheren Entwicklungsstufen empor arbeitete. Es ist merkwürdig genug zu sehen, wie das Tanzen nach dem Glauben primitiver Völker eine ähnliche Kraft und Bedeutung zu haben scheint, wie man sie auf höheren Kulturstufen dem inbrünstigen Gebete zuschreibt. So gilt z. B. den Tarahumara-Indianern in Mittelamerika das Tanzen als die erste und wichtigste, ja wir dürfen getrost sagen heiligste Pflicht, damit alles gedeihe, so wie sie es wünschen. Während die Familie auf dem Felde arbeitet, muß ein Mann ununterbrochen auf dem Tanzplatz des Hauses tanzen, sonst glaubt man, die Arbeit werde nicht wohl geraten. Die einzige Sünde, deren sich der Tarahumara bewußt wird, ist: nicht genug getanzt zu haben! Das Tanzen ist für ihn daher meist kein Vergnügen, sondern „eine sehr ernste Sache; eher eine Art Gebet und Zauber als eine Belustigung"; es ist die Ableistung einer wirksamen Zere-

[1] Vgl. Große a. a. O. p. 219.

monie, eine Arbeit. Sehr charakteristisch bedeutet das Wort für „tanzen" (nolávoa) eigentlich nichts anderes als „arbeiten".[1] Bei verschiedenen afrikanischen Stämmen müssen die Weiber, während die Männer im Kriege sind und kämpfen, rastlos zu Hause tanzen, bis zum Umfallen. Das ist ihre Pflicht. Denn es waltet der Glaube, daß nur unter dieser Bedingung die Männer stark sind und den Sieg gewinnen. Wie Mose während des Kampfes der Israeliten beständig die Arme im Gebet emporgereckt halten muß, sobald er sie aber sinken läßt, kommen die Scharen seines Volkes ins Wanken, so müssen die afrikanischen Weiber während des Krieges ohne Aufhören tanzen. Das sind drastische Beispiele, welche die hier in Rede stehende Vorstellung von der Zauberkraft des Tanzes zur Genüge erhärten.

Wenn aber schon der Tanz der Menschen ein mächtig wirkendes Zaubermittel ist, dann muß es nach dem Glauben dieser Völker ganz naturgemäß der Tanz der Götter in noch weit höherem Grade sein. Es ist ähnlich wie in Indien in der Zeit der Yajurveden und Brâhmaṇas, wo das Opfer mit all seinen tausendfachen komplizierten Zeremonien als das wirksamste, mächtigste Mittel gilt, um alle nur irgend denkbaren Wünsche und Zwecke zu erreichen. Da sehen wir nach der Vorstellung der Menschen auch die Götter und Dämonen unaufhörlich alle möglichen Opfer darbringen, nicht selten auch neue Opfer erfinden und durch dieselben die verschiedensten, oft höchst abenteuerlichen Zwecke verfolgen und erlangen, von der Schöpfung der Welt und aller Dinge angefangen bis herab zu den endlosen Kämpfen und Zänkereien zwischen den Göttern und ihren Gegnern, den Asuren. Das Opfer ist hier, ganz ohne Rücksicht auf seinen eigentlichen Sinn und Zweck, zum mächtigsten Zaubermittel geworden, wirksam in den Händen der Menschen, der Dämonen und Götter, nur daß die Götter naturgemäß weit größeres damit erreichen können, zumal da sie auch die eigentlichen Erfinder immer neuer und wirksamerer Opfer sind.[2] Einen Schritt oder mehrere zurück in der Kulturentwicklung, und wir sehen den Tanz wesentlich in derselben

[1] Vgl. K. Th. Preuß im Archiv für Religionswissenschaft, Bd. VII (1904), p. 254, und im Archiv für Anthropologie, N. F. Bd. I, p. 167 Anm., nach Carl Lumholtz, Unknown Mexico, London 1903, I p. 330 flg.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur, p. 115—141.

Funktion und Stellung, wie hier das Opfer. Wir sehen nicht nur die Menschen, wir sehen auch die Götter tanzen und neue, besonders wirksame Tänze erfinden.

Sehr interessant und lehrreich sind die Mitteilungen, die uns K. Th. Preuss über das Tanzen der Götter und Dämonen im alten Mexico gibt.[1] Man denkt sie sich tanzend, insbesondere an ihren Festtagen; man stellt sie tanzend, resp. tanzend und singend, dar — nicht nur im Bilde, sondern ganz leibhaftig durch menschliche Vertreter, in der Zeit der Götterfeste.

Der Tanz der Menschen wird ganz direkt als eine Huldigung für die Götter aufgefaßt, in derselben Weise, wie sonst eine Opfergabe; und vor allem scheinen die obszönen Tänze religiösen Ursprung zu haben.[2] Insbesondere wichtig aber ist es für uns, daß Götter und Dämonen selbst tanzen.

Phallische Dämonen, Geister der Fruchtbarkeit in der Vegetation, treten in Scharen an den mexikanischen Jahresfesten auf, beim Frühlingsfest wie beim Erntefeste. Und sie tanzen, wie in Griechenland Satyrn und Phallophoren bei den Dionysosfesten tanzten. „Ganze Dramen spielen sich dabei vor unsern Augen ab: der Kampf zwischen den alten und neuen Dämonen, die Überwindung und Tötung der ersteren, der siegreiche Einzug der verjüngten Geister, der Koitus, dargestellt durch obszöne Gesten mit und ohne vorgebundenen Phallus, dazwischen Tänze, die zu dem Wesen der Dämonen gehören."[3]

Am Mtamalqualiztlifeste tanzen alle, Dämonen und Menschen, zwei volle Tage lang. Es hat davon den Namen: Die Zeit des Göttertanzes. „Teteoinnan[4] tanzt an ihrem Erntefeste, und die großen Holzbildnisse, die Duran von der Maisgöttin Chicome coatl und der Xochiquetzal (Flora) beschreibt, tragen die Arme ausgebreitet und erhoben, wie eine Frau beim Tanze. Sie werden also überhaupt als ständig tanzend,

[1] Vgl. K. Th. Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas. Ein Beitrag zur Urgeschichte des mimischen Weltdramas (im Archiv für Anthropologie, N. F. Bd. I, p. 129—188).

[2] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 164. 169.

[3] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 158.

[4] Teteoinnan, die alte Göttermutter, ist auch eine Fruchtbarkeitsgöttin, mit den Maisgöttinnen verwandt.

d. h. der Tanz wird als ihre Haupttätigkeit aufgefaßt. Eine solche Haltung zeigen auch die Tonfigürchen der beiden Göttinnen in den Museen."[1]

„So läßt sich noch an manchen bestimmten mexikanischen Gottheiten direkt nachweisen, daß sie an ihren Festen tanzen. Die Xipeme gehen in Tanzschritten bettelnd von Haus zu Haus, und Tezcatlipoca tanzt an seinem Toxcatlfest." Gut tanzen gilt geradezu als die Haupteigenschaft der Gottheit. Das geht auch aus der von Duran berichteten Tatsache hervor, daß auf den Sklavenmärkten nur diejenigen Sklaven einen Herrn fanden, die gut singen und tanzen konnten. Denn sie mußten bei den Festen die Götter darstellen und als solche tanzend und singend durch die Straßen und Gassen ziehen, in den Tempeln und auf den Söllern der königlichen Schlösser und der Paläste ihrer Herren sich bewegen.[2]

Tanzen und singen gehört hier eng zusammen, und das Wort cuica „singen" schließt in der Tat den Tanz mit ein. Tanzen und singen gehörte zur religiösen Erziehung der Jugend. Daher berichtet Duran: „In allen Städten gab es neben den Tempeln große Häuser, wo die Lehrer für Gesang und Tanz wohnten." Diese Häuser hießen Gesangshäuser (cuicacalli), „wo keine andre Übung vorgenommen wurde als der Unterricht der Jünglinge und Jungfrauen in Gesang, Tanz und Musik."[3]

Die Musikinstrumente, ohne die der religiöse Tanz undenkbar ist, erscheinen nach Preuss als „richtige Zauberapparate", und auch das ist charakteristisch für diese Tänze.[4] Vor allem wichtig ist das Rasselbrett, aber auch die Schellen gehören dazu. Schellen bilden den Brust- und Ohrschmuck des Tanzgottes Macuilxochitl und der ihm verwandten Gestalten, besonders des Affen und des Coyote (eine Fuchsart). „Im Göttertrachtenkapitel des Sahagunmanuskriptes sind Schellen sogar allen Gottheiten als Schmuck der Füße vorgeschrieben worden. Wir erraten sehr leicht weshalb, denn mit den Beinen wurde ja die Haupttätigkeit der mexikanischen Götter ausgeführt — der

[1] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 162.
[2] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 164.
[3] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 164. 165.
[4] S. Preuß a. a. O. p. 165.

Zaubertanz: „„„Und gleich befestigt er an beiden Füßen seine Schellen, ganz aus Gold bestehen die Schellen, die man oyoualli nennt, mit ihnen rasselt er im Gehen, mit ihnen klingelt er und macht sich hörbar."" So ausgestattet schreitet das Abbild Tezcatlipocas zu jeder Zeit einher, und sein unzertrennlicher Begleiter ist die Flöte."[1]

„Das alles ist nur zu verstehen, wenn die Mexikaner gewohnt waren, die Götter lebendig in ihrer Mitte einhertanzen zu sehen."[2]

Als sicheres Resultat seiner Untersuchung darf Preuss es ansehen, „daß sich in Mexico Musik, Tanz und das Drama in engstem Zusammenhang miteinander und auf der Grundlage religiöser Ideen entwickelt haben."[3]

An die religiösen Tänze konnten sich dann wohl auch profane mimische Tänze leicht anschließen. „Auf diesem Wege lassen sich auch solche Darstellungen im Mexikanischen erklären, die von vornherein nie religiös gewesen sind, sondern menschliche Typen nach Art des griechischen Mimus vorführen." Bei Irokesen und Moki setzen sich ähnlich „oft an irgend einen Dämonentanz profane Darstellungen an, die mit

[1] S. Preuß a. a. O. p. 166. 167.

[2] S. Preuß a. a. O. p. 167.

[3] S. Preuß a. a. O. p. 168. — Man vergleiche zu diesen und den folgenden wertvollen Mitteilungen von Preuß auch die grundlegenden Arbeiten von J. Walter Fewkes über die Feste der Pueblo-Indianer und die mit denselben verbundenen Tänze, Gesänge und mimischen Darstellungen. So A few summer ceremonials at Zuñi Pueblo im Vol. I des Journal of American Ethnology and Archaeology (Boston and New York 1891); A few summer ceremonials at the Tusayan Pueblos im Vol. II desselben Journals (1892); Tusayan Katcinas, Washington 1897 (Extract from the fifteenth annual report of the Bureau of Ethnology); The winter solstice ceremony at Walpi, Washington 1898 (reprinted from the American Anthropologist, Vol. XI); The new-fire ceremony at Walpi, 1900 (American Anthropologist N. S., 2, 1900); A theatrical performance at Walpi, 1900 Washington (proceedings of the Washington Ac. of Sciences Vol. II p. 605—629). — Da es mir nicht darum zu tun sein konnte, einen vollständigen Überblick über verwandte Bräuche bei den Indianern zu liefern, sondern nur darum, durch einige instruktive Beispiele aus jener fernabliegenden Welt meine Beobachtungen auf dem indischen Gebiete zu erläutern und die daraus gezogenen Folgerungen zu stützen, habe ich mich wesentlich an die Preußschen Mitteilungen gehalten, die zu solchem Zwecke wohl ausreichen dürften.

ihm nichts zu tun haben, lediglich weil die Darsteller der Dämonen sehr vergnügt und einmal im Zuge sind."[1]

Die Parallelen, die Preuss in Mexiko zum Ursprung und zur Entwicklung des griechischen Dramas nachgewiesen hat, sind hochinteressant und bisweilen ganz überraschend. Doch ich glaube, wir sehen schon jetzt und werden in der Folge noch weiter sehen, daß auch für die älteste Geschichte des indischen Dramas sich hier höchst wichtige Vergleichungspunkte ergeben.

Nicht minder interessant und wichtig für die hier behandelten Fragen sind die Mitteilungen von K. Th. Preuß über die Feier der Götterfeste bei den Cora-Indianern in Mittelamerika[2], — ihre Tänze, ihre Gesänge und die bei dieser Gelegenheit aufgeführten primitiven Götterdramen oder Mysterien, wie wir sie nach bekannten Vorbildern wohl nennen dürfen. Hier haben wir die Beobachtungen eines kundigen und scharfsinnigen Ethnologen vor uns, der sein Augenmerk speziell auf die Anfänge der Religion und des Kultus gerichtet hat und die kultlichen Beziehungen eines primitiven Volkes an Ort und Stelle gründlich studiert und schildert. Das Bild, das diese Schilderungen vor un entrollen, ist überaus lehrreich. Ich kann aus demselben natürlich nur diejenigen Züge hervorheben, die für unsre Untersuchung besonders in Betracht kommen.

Dr. Preuß entwirft die Skizze eines wichtigen Saatfestes, des sogenannten „Mitote der Chicharra", dem er in den Bergen von Jesus Maria und dann bei dem Nachbarpueblo San Francisco beiwohnte. Die Chicharra, nach denen das Fest genannt ist, sind im Juni und Juli singende, geflügelte Insekten, denen offenbar seit alters eine zaubermächtige Einwirkung auf die Entwicklung der Vegetation zugeschrieben wurde.

Das summende Geräusch des einheimischen Musikinstrumentes, des auf einer Kalebasse ruhenden Bogens, begrüßt den Forscher schon bei seinem Nahen. Er findet auch den tischartigen Altar bereits hergerichtet. Dort findet sich das östliche Ende der Welt, wo die Sonne aus der Erde hervorkommt, bezeichnet, und nicht weit davon das andre Weltende, im Westen.

[1] S. Preuß a. a. O. p. 170.

[2] Vgl. K. Th. Preuß, Reisebericht aus San Jsidro vom 30. Juni 1906 (Zwei Gesänge der Cora-Indianer), in der Ztschr. für Ethnologie, Jahrgang 1906, Heft 6, p. 955—966.

Zwei diagonal verlaufende, blumengeschmückte Holzbögen stellen den gewölbten Himmel dar. Die Blumen daran sind die Sterne. Am Saum des Mitoteplatzes im Westen halten sich die beiden, etwa vierjährigen Kinder auf, die den Morgenstern Hatzikan und die Erdmutter Techkame vorstellen, neben der Sonne die beiden Hauptgötter der Cora: „In den Zeremonien werden die Kinder durch erwachsene Stellvertreter ersetzt. Doch sind sie stets dabei gegenwärtig und allein geschmückt. In der gegenständlichen Schilderung der Gesänge werden diese Kinder nicht als Abbilder, sondern als die Gottheiten selbst betrachtet, die hier vor dem Altar und nach den vier Richtungen hin ihre Taten für das Gedeihen der Welt verrichten".[1]

Diese Kinder erinnern uns sehr merkwürdig an die früher erwähnten beiden Kinder im Alter von 5—9, resp. 2—9 Jahren, welche in Indien bei den Zeremonien der Vaṭukas den Gott Çiva und seine Gemahlin darstellten und von denen Sylvain Lévi ausdrücklich sagt: „on les tenait pour les divinités en personne".[2] Wir haben ganz Entsprechendes aber auch im Kreise des Vishṇukultes. Beim Râmafest, dem sogenannten Râm-Lîlâ oder Daçârha, dessen Held Râma bekanntlich ebenso wie Kṛishṇa als eine Verkörperung des Vishṇu gilt, findet ein Volksschauspiel unter freiem Himmel statt, wo drei Kinder von ungefähr 12 Jahren die Rollen des Helden, Râma, der Heldin Sitâ und des Lakshmaṇa spielen![3] Eine Übereinstimmung des Brauches, die mir bei so weit auseinander wohnenden Völkern, wie den Indern und den Cora-Indianern, denn doch sehr bemerkenswert erscheint.[4]

Um die naive Symbolik, die hier vorwaltet und für die sich aus dem indischen Opferritual manches Gegenstück anführen ließe, ein wenig mehr zu veranschaulichen, führe ich die Schilderung des Kultplatzes noch etwas weiter:

[1] Vgl. Preuß a. a. O. p. 957.
[2] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 318.
[3] Vgl. S. Lévi a. a. O. p. 317.
[4] Ich kann es mir nicht versagen, hier die von Lévi p. 317 angeführte, merkwürdige Äußerung von Jacquemont über den Eindruck des Râm-Lîlâ mitzuteilen: „J'y étais venu, croyant n'assister qu'à la représentation scènique d'un mystère; je m'éloignai avec le sentiment d'en avoir vu la célébration religieuse elle-même."

„Auf dem Altar befand sich als Hauptstück die mit Blumen und ungesponnener Baumwolle, den „Wolken", gefüllte Kürbisschale (jicara), die die Welt bedeutet, ebenso wie die in Perlen ausgelegte Zeichnung im Innern des Bodens, im wesentlichen ein achtstrahliger Stern, den Platz des Mitote und damit die ganze Welt bezeichnet. In S. Francisco lag sorgfältig eingehüllt ein Maiskolben darin, der alle fünf Jahre erneuert wird, und die Erdgöttin selbst darstellt. Entsprechend muß das kleine Mädchen, das dort etwa zwölf Jahre alt sein mochte, fünf Jahre lang den anstrengenden Dienst als Erdgöttin bei allen Festen versehen. Zwei riesige Maisklöße, mit Blumen und Federn geschmückt, waren Chicharras" (vgl. oben p. 28). „Außerdem enthielt der Altar (in Jesus Maria) alle bei den Zeremonien gebrauchten Geräte, Stirnbinde und Halsketten der genannten beiden Gottheiten und des Hirsches, d. h. der Sterne,[1] Bogen, Köcher und Pfeile des Morgensterns, Farben zur Bemalung ihres Gesichtes, die beiden blumengeschmückten Stäbe, die beim Säetanz zum Versenken der Saat gebraucht werden, die mit Regenwolken und Blitzen bemalten Stäbe der Vortänzer und ihre ungeheuren Rasseln aus Rohrtuben, die sie am Kinn tragen, ferner Blumen, Früchte, Tamales, Peyoteknollen, deren Genuß eine höchst stimulierende Wirkung hat, Taschen mit Mais für die Saat und vieles andere."[2]

In San Francisco war „das ganze Fest hauptsächlich der besonderen Lokalform des Sonnengottes Toákamunta nebst zwei Erscheinungen der Erdmutter gewidmet. Das wurde durch drei große Pfeile mit je einem achteckigen Stern aus weißen Baumwollfäden ausgedrückt, die vor dem Altar im Boden steckten, und zwar der mittlere der Sonne, die beiden seitlichen der Erdmutter gewidmet. Große Flocken aus ungesponnener Baumwolle an den Enden der Sterne bedeuteten gewaltige Krüge mit Wasser. Und der gleiche Stoff bildete auf dem Altar selbst einen breiten Bogen auf einem Zickzackgestell, unter dem die jicara der Göttin stand: die Erde unter dem Blitze sendenden Wolkenhimmel."[3]

[1] Einer der Tänzer, der Hirsch, stellt kollektiv die Sterne dar: vgl. unten.

[2] Vgl. Preuß a. a. O. p. 957. 958.

[3] Vgl. Preuß a. a. O. p. 958.

Abends um 6 Uhr begann ein Tanz, der mit einer einzigen kurzen Unterbrechung zwölf Stunden lang dauerte. Eine Menge Volks, Männer, Weiber und Kinder, hatten sich zusammengefunden. Man konnte sich in einen Ballsaal versetzt denken. In der Mitte des Platzes wurde eine Peyotebowle bereitet, von welcher ein jeder seinen Teil erhielt.

„Der Tanz bestand in einer Art Zweitritt mit starker Markierung jedes zweiten Trittes und besonderer Betonung etwaiger Absätze des Gesanges, der häufig wechselnde wohlklingende Melodien hat. Trotz der Einfachheit des Tanzes und obwohl jeder für sich tanzt, wird man nicht müde, ihm zuzuschauen. Im langen Zuge, einzeln oder zu zweien, kommen zuerst die Männer, dann die Frauen vorüber, immer in der Richtung Osten, Norden, Westen, Süden, um das Feuer herum. Vor dem Altar wird nach jedem Rundgang hin und her getanzt, so daß auch die langsamsten Tänzer, nämlich alte Frauen, sich daran beteiligen können. Auch solche tanzten stundenlang mit, während andererseits niemand imstande war, ununterbrochen als Vortänzer zu dienen, da der Tanz nach jedem Gesang nur auf Sekunden unterbrochen wurde."

„Am wildesten ist der Tanz um Mitternacht, wenn der Gesang des Adlers, des nimmer schlafenden, der die Welt überschaut, gesungen wird. Gegen Morgen wurde der Gesang der Eule getanzt, die die Toten repräsentiert, aber zugleich den Regen bringt, ohne daß jedoch der Tanz ein charakteristisches Gepräge hatte. In dem folgenden Gesang des Blauhähers, des Tieres der Erdmutter, tanzten vier, bzw. einer mit entsprechenden Federstäben vor dem Sänger und dann vor dem Altar, und schließlich suchten die übrigen dem einen die Feder tanzend zu entreißen. Der wichtigste Tanz des Festes, der Tanz der Chicharra fand um die Zeit des Sonnenaufgangs statt. Dem am besten tanzenden Mädchen wurde ein Tuch um die Stirn gebunden und mit weißen Sacalosuche-Blumen besteckt." Es entwickelt sich ein Tanz, bei welchem unter anderem die Tänzer diesem Mädchen Blumen und Früchte zu rauben suchen usw.[1]

Als erwähnenswert erscheint unter den Tänzen noch der des „Gottes, der Blumen pflückt" (Sáutari), der zugleich als

[1] Vgl. Preuß a. a. O. p. 960. 961.

Abendstern betrachtet wird. Wiederum suchten alle Tänzer einem eine *Blume*, bzw. Blätter zu entreißen, und der *schließ*liche Gewinner sprang als Gott Sáutari unter dem Altar hindurch, d. h. in die Unterwelt."[1]

Haben wir hier schon ein kleines Drama, so berichtet uns Preuss noch mehr und wichtigeres zu den beiden Liedern, deren Übersetzung er in dem vorliegenden Reisebericht mitteilt und die er aus einer größeren Anzahl ähnlicher von ihm aufgezeichneter mythischer oder kultlicher Tanzlieder — im ganzen etwa 85 — ausgewählt hat.[2]

Das erste ist „Der Gesang vom Kampf der Sonne mit den Sternen", und das zugehörige kultliche Drama oder Mysterium — wie wir es wohl nennen dürfen — bezeichnet Preuss als „die Hirschjagd, in der der Hirsch die Sterne, der Jäger den Gott Hatzikan, den „älteren Bruder", den Morgenstern, vorstellt, der hier wie überhaupt oft, in der Religion der Cora, an der Stelle der Sonne steht." Diese Zeremonie fehlt in Jesus Maria bei keinem Mitote, obwohl sie manchmal nur angedeutet wird. Die Wichtigkeit des Mythus hat Preuß bereits an verschiedenen Orten dargelegt.[3]

Das Drama entwickelt sich nun folgendermaßen:

„Etwa um Mitternacht sprang in wilden Sätzen durch die Reihen der wie gewöhnlich um das Feuer Tanzenden ein Mann ohne besondere Abzeichen, der den gejagten Hirsch darstellte. Ohne besondere Ursache fällt er schließlich im Westen nieder, wird nach einiger Zeit von den beiden Vortänzern auf die Schultern gehoben, im Tanze mehrere Mal um das Feuer herumgetragen, dann an der Nordseite des Altars niedergelegt, scheinbar abgehäutet und mit einer Decke bedeckt. Dieses bedeutet das Dämpfen des Hirsches in einer mit Erde zugedeckten Grube, wie es üblich ist. Früher soll man auch die Grube für diese Szene angelegt haben. Ein Alter nimmt vom Altar zwei Ketten aus den weißlich schimmernden Zacateperlen und legt sie den

[1] Vgl. Preuß a. a. O. p. 962.

[2] Vgl. Preuß a. a. O. p. 956.

[3] Vgl. K. Th. Preuß, „Der Kampf der Sonne mit den Sternen", im Globus Bd. LXXXVII p. 136 flg.; auch Preuß, Der dämonische Ursprung des griechischen Dramas, Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum, Jahrgang 1906, II. Abt. (Bd. XVIII, Heft 3), p. 161 flg.

beiden Vortänzern um. Sie bilden den Schmuck des Hirsches, *den er in einer anderen Szene kreuzweise von der Schulter zur* Hüfte trägt, und bedeuten offenbar die Sterne. Nach einigen Minuten erhebt sich der Darsteller des Hirsches, und die Zeremonie ist zu Ende."[1]

Das Lied, welches dazu gesungen wird und welches diese himmlische Hirschjagd schildert, enthält nun sehr viel mehr als die zwar lebendige, doch immerhin dürftige Handlung vorführt. Es unterstützt die Phantasie der Zuschauer, die sich gar vieles hinzudenken müssen, oder richtiger: Lied und Handlung unterstützen sich gegenseitig, und die Phantasie der Zuschauer, denen die Sage geläufig ist, muß beides zu einem Ganzen zusammenfügen. Das Lied hat ungefähr den Umfang eines mittleren vedischen oder eddischen Liedes. Es beginnt: „Unser älterer Bruder (= Hatzikan) denkt, er erinnert sich: laßt uns den Hirsch jagen, meine jüngeren Brüder. Verseht euch wohl mit Stricken, meine jüngeren Brüder, ihr Führer (des Tanzes), umhegt ihn mit schwarzen Stricken" usw. Und der Schluß, die Wiederbelebung des Hirsches schildernd, lautet: „Er erhebt sich aus dem Feuer, erhebt sich und schüttelt sich. Mit allem weiß er Bescheid, wie es anzufassen ist. Er erinnert sich des Tanzes unter seinen jüngeren Brüdern. Er tanzt. Schon tanzt er vor den Führern. Alle seine jüngeren Brüder läßt er tanzen. Schon will er gehen nach seinem Hause im Berge. Er geht nach seinem Hause im Berge. Zur Mitte steigt er empor, mitten auf den Bergkamm. Er ist ihm nahe. Schon langt er an bei seinem Hause im Berge. Er tritt ein in sein Haus im Berge. Mit allem verschwindet er dort."[2]

„Daß der Hirsch in der Tat die Sterne bedeutet, ist sowohl durch direkte Angaben der Cora wie durch zahlreiche Mythen, Lieder und Zeremonien und durch den Schmuck des Hirsches gesichert, den der betreffende Tänzer bei einem anderen Tanze trägt." Dieser findet beim Mitote des Maisröstens im Januar beim Aufgang des Morgensterns statt, beim Mitote der Saat, lange nach Sonnenaufgang. Der Hirsch trägt hier die Ketten aus Zacateperlen, welche die Sterne bedeuten. In der Hand

[1] Vgl. Preuß a. a. O. p. 962.
[2] Vgl. Preuß a. a. O. p. 963. 964.

hat er einen an einem Stäbchen gebundenen Hirschschwanz und hält ihn bei diesem Tanze hinten an dem Gürtel. Während er tanzt, teilt er durch Fußtritte allerseits Segenswirkungen aus und ist am Schluß dann über und über in Schweiß gebadet.[1]

Auf das Drama der himmlischen Hirschjagd folgte der „Gesang von der Tötung der Schlange in der Morgenröte". Dieser originelle, poetisch schöne Gesang begleitete die folgende Zeremonie, die ebenfalls ein kultliches Drama darstellt:

„Das Kind Hatzikan wurde vor den Altar geführt und sollte mit dem auf dem Altar liegenden Bogen einen Schuß abgeben. Da er es aber nicht vermochte, tat den Schuß der ihn vertretende größere Knabe. Der Pfeil fiel im Westen nieder. Zugleich nahm ein Tänzer einen Gürtel auf, den der Gehilfe des „Gobernadors"[2] sich abgebunden und im Westen niedergelegt hatte, und tanzte, ihn schwenkend, einige Mal um das Feuer, um ihn schließlich auf die Bögen des Altars, also auf das Himmelsgewölbe im Osten, zu schleudern." Dieser Gürtel stellte die Schlange dar, die nach dem Glauben der Cora in dem Meere der Morgenröte, und zwar im Westen (!), lebt und von dem Morgenstern, Hatzikan, getötet, mit dem Pfeil erschossen wird.[3]

Hier sehen wir an einem lebendigen Beispiel, der Gegenwart entnommen, wie ein primitives Volk kultliche Dramen, Mysterien feiert. Gewiß, die Phantasie hat viel hinzu zu tun, muß

[1] Vgl. Preuß a. a. O. p. 964.

[2] Der Gobernador des Dorfes, der nach Preuß a. a. O. p. 957 während der Zeremonie auf einem einheimischen Sessel links neben dem Sänger sitzt, scheint so etwas wie Dorfältester oder Bürgermeister zu sein.

[3] Vgl. Preuß a. a. O. p. 965. 966. Er bemerkt dazu noch p. 966: „Es bedarf keiner Erörterung, daß auch diese beiden Szenen — in den Zeremonien sowohl wie in den Liedern — ebenso wie alle andern der Cora nicht bloße ästhetische Naturbetrachtung darstellen, sondern einerseits die Wirklichkeit der geschilderten Vorgänge zur Voraussetzung haben, und andererseits direkten Nutzen im Gefolge haben sollen. Der Sieg der Sonne über die Sterne und über die Schlange der Morgenröte wird dadurch gewährleistet. Die Nacht wird auch künftig nur so lange währen, wie es Regel ist, und die Schlange in dem Wasser der Morgenröte wird nicht eine neue große Flut herbeiführen, wie die von mir im Urtext aufgeschriebenen Mythen der Cora melden."

einen Gürtel sich als weltbedrohende Schlange, Zacateperlen als Sterne denken u. dgl. m. — wie Kinder bei ihren Spielen. Es ist eben alles primitiv, aber darum nicht minder interessant. Gesang und Tanz begleiten und tragen die Darstellung, Tanz und Gesang beherrschen das Ganze.

Kehren wir von all diesen Darlegungen und Betrachtungen zu den dialogischen Hymnen des Rigveda zurück, dann ergibt sich die Nutzanwendung fast von selbst:

Wurden diese Lieder, wie Sylvain Lévi behauptet und Johannes Hertel wahrscheinlich gemacht hat, wirklich dramatisch aufgeführt, als eine Art von kultlichen Götterdramen, primitiven Mysterien, dann muß nicht nur der Gesang, sondern auch der Tanz daran beteiligt gewesen sein, ja eine beherrschende Rolle gespielt haben. Wenigstens ursprünglich. Alle Analogien deuten dahin, ja beweisen es. Die Resultate der vergleichenden Ethnologie wie auch Indien selbst, die indische Tradition, die älteste indische Theatergeschichte, die Anfänge des Dramas in Griechenland wie in Mittelamerika, die tanzenden Götter in Mexiko und bei den Cora-Indianern. Wie Kṛishṇa-Vishṇu, Çiva und seine Gemahlin Tänzer waren und Tanzerfinder, so müssen auch die vedischen Götter Tänzer gewesen sein, bei den Opferfesten getanzt haben — wenigstens ursprünglich und wenigstens so weit sie tatsächlich bei kultlichen Dramen beteiligt waren.

Ein überraschender Gedanke, fast abenteuerlich zu nennen. Das indische Opferritual, wie wir es kennen und wie es gerade neuerdings immer mehr, womöglich für den ganzen Rigveda als maßgebend hingestellt wird und erwiesen werden soll, weiß nichts davon. Weder von kultlichen Dramen, noch vom Göttertanze. Ja, was sagt es uns denn von den dialogischen Hymnen? wie wurden sie verwendet? Es ist breit und ausgedehnt genug, dies Ritual, Yajurveden, Brâhmaṇas und Sûtras samt ihren Kommentaren füllen bei uns schon lange Reihen gedruckter Bände. Und wie viel ödes Zeug steht da drin, durch das man sich seufzend hindurch arbeitet! Was sagen sie uns von dem Vortrag der Saṃvâda-Lieder, die doch ohne Zweifel einen herrlichen, wenn auch leider nicht sehr umfangreichen Teil des Rigveda bilden? Wir wissen es schon, — sie sagen uns nichts, sie schweigen sich aus darüber. Die Verfasser jener Werke wissen entweder selbst nichts oder sie wollen nichts sagen. Sie wollen

ja nichts mehr und nichts anderes, als das zu ihrer Zeit giltige Ritual darstellen und darüber spekulieren. Und in diesem Ritual — das ist offenbar — hatten die Saṃvâda-Lieder keine Stelle.

Haben sie nie eine solche gehabt? nicht vielleicht in einem früheren, älteren Ritual? — Gerade diejenigen, welche so bestimmt und energisch den ritualistischen Charakter der Rigveda-Sammlung betonen, dürften diese Frage nicht leichthin bei Seite schieben. Ein so enormes Ritual wie das indische, so erdrückend umfangreich und kompliziert, kann unmöglich gewissermaßen plötzlich dagewesen sein. Es muß eine Geschichte hinter sich haben, und gewiß eine lange Geschichte. Gewiß ist nicht alles, was früher einmal üblich und gültig war, auch späterhin beibehalten worden. Und nicht alles, was aufgegeben wurde, verschwand deswegen gleich spurlos vom Erdboden, zumal wenn es aus irgendwelchen andern Gründen Achtung und Schonung verdiente, ein ererbtes Ansehen besaß und bei Seite geschoben auch den späteren Ritualisten nicht weiter hindernd oder gar feindlich im Wege stand. Eine kurze Überlegung schon muß uns lehren, daß wir a priori mancherlei Reste und Erbstücke hier oder da zu finden erwarten dürfen, aus älteren Zeiten, wo das Ritual eben noch nicht ganz oder auch lange noch nicht dasjenige war, welches wir vor uns haben. Reste und Erbstücke, die im Wandel der Zeiten, im Wandel des Rituals eben nicht restlos abgestoßen wurden und verloren gingen.

Doch was wissen wir von einem älteren Ritual? wie können und dürfen wir mit einer solchen, doch ganz vagen Größe operieren?

Wir wollen die Frage nicht allgemein zu beantworten suchen. Wir wollen den besonderen Fall ins Auge fassen, der uns hier beschäftigt. Finden sich außerhalb des Rituals, finden sich in den Liedern selbst nicht vielleicht irgend welche Anhaltspunkte dafür, daß auch diese vedischen Götter einst, wie die griechischen oder die mexikanischen, nicht bloß sangen, sondern auch tanzten?

In der Tat, es finden sich solche Anhaltspunkte. Ich halte sie sogar für ziemlich deutlich. Man hat sie nur bisher kaum beachtet.

Es ist eine merkwürdige Tatsache, daß eine Anzahl von vedischen Göttern gelegentlich oder öfters, ohne ersichtlichen Grund, ohne daß wir wüßten warum, als Tänzer bezeichnet werden. So vor allem Indra, der volkstümlichste Gott der vedischen Zeit, der auch in den dramatischen Liedern am meisten hervortritt. So heißt es z. B. von ihm (RV 1, 130, 7):

Gespalten hast du neunzig Burgen, o Indra, für den Pûru, für Divodâsa, der dir eifrig huldigte, du Tänzer! mit dem Donnerkeil für deinen Verehrer, du Tänzer!

Das hier gebrauchte Wort — nṛitú — heißt zweifellos „Tänzer" (von der Wurzel nart, nṛit „tanzen" abgeleitet, die wir bereits kennen). Graßmann gibt es in seinem Wörterbuche zum Rigveda entschieden unrichtig durch „etwa Fürst, Held" wieder[1] und so an dieser Stelle auch in seiner Übersetzung,[2] während er es an anderer Stelle — inkonsequenterweise, aber einzig richtig — durch „Tänzer" übersetzt. Das dazu gehörige Femininum nṛitû', von Ushas gebraucht, übersetzt Graßmann ganz richtig durch „Tänzerin"; ebenso das Abstraktum nṛití durch 1. Tanz; 2. das Auftreten (zur Schau), das Erscheinen (zu Tanz, Spiel usw.), — angeblich bildlich von der Morgenröte; es ist aber gewiß auch hier ganz buchstäblich gemeint.

Das Petersburger Wörterbuch gibt für nṛitú, die Bedeutung „etwa gestuosus, lebhaft, beweglich, meist zur Bezeichnung des Indra" (außerdem der Açvin und der Maruts, wie wir gleich sehen werden), nṛitû' wird durch „Tänzer, Schauspieler", nṛiti durch „Tanz, Spiel", — wo es sich aber um Ushas handelt durch „etwa das anmutige, feierliche Auftreten, Erscheinen" wiedergegeben.

Man sieht, daß sowohl Roth im Pet. Wörterbuch, wie

[1] Es heißt im Wörterbuch nṛitú m., der sich in seinem Erscheinen und Handeln als derjenige zeigt, auf den die Augen aller hingerichtet sind, etwa Fürst, Held; dabei verweist er auf die zweite Bedeutung, die er der Wurzel nṛit „tanzen" gibt, nämlich: „ein Stück, einen Tanz usw. aufführen, daher bildlich Taten ausführen". Es gründet sich das auf die Stelle RV. 5, 33, 6, die wir weiter unten im Text besprechen.

[2] Graßmanns Übersetzung:

> Dem Pûru brachest, Indra, neunzig Burgen du,
> Dem Divodâsa, der dir eifrig huldigte,
> Mit Blitz, o Held, dem Huldiger.

auch Graßmann, dem aus dem Wege gehen, ja es ängstlich zu vermeiden suchen, dem Indra, oder auch den Açvinen und den Maruts das Prädikat „Tänzer“ zu geben, obwohl das Wort nṛitú füglich gar nichts anderes bedeuten kann. Bei der Morgenröte, Ushas, wird die Bedeutung „Tänzerin“ oder „Tänzer“ zugegeben, wo es sich bloß um einen Vergleich zu handeln scheint; wo dagegen eine solche Annahme ausgeschlossen ist, da wird auch ihr „Tanz“ zum bloßen „anmutigen, feierlichen Auftreten“ umgewandelt. Daß diese Götter wirklich tanzen, als Tänzer auftreten und bezeichnet werden könnten, ist offenbar beiden großen Kennern des Veda als so gut wie unmöglich erschienen und die betreffenden Worte mußten daher irgendwie umgedeutet werden, wie es sich eher mit dem Charakter dieser Götter vereinbaren ließ. Der Sprache wurde dabei Gewalt angetan und zugleich eine wichtige kultgeschichtliche Erkenntnis aufgehalten.

Dagegen hat Alfred Ludwig in seiner Übersetzung des Rigveda das Wort nṛitú stets ganz richtig durch „Tänzer“, einmal durch „tanzend“ wiedergegeben.[1] Mochte es kurios sein, nicht recht verständlich; doch es stand einmal da, und es war besser, daran nicht zu drehen und zu deuteln, wie Roth und Graßmann es tun.

Eine gewisse Entschuldigung dafür, wie Graßmann das Wort wiedergibt, liegt vielleicht in dem Umstande, daß gelegentlich die Dichter der Rigvedalieder selbst mit dem — etymologisch gar nicht begründeten — Anklang des Wortes nṛitú „Tänzer“ an die Worte nár „Mann“, nárya „männlich, Mannestat“ zu spielen schienen, wie ihnen solche Wortspiele auch sonst nahe liegen und nicht unbeliebt sind.

So ruft z. B. ein Sänger (RV 2, 22, 4) von der Befreiung der Wasser durch Indra redend: „Das ist deine erste Mannes-

[1] RV 6, 63, 5 „tanzende Helden“, von den Açvinen, ganz korrekt (narâ nṛitû). Einmal (RV 8, 81, 3), übersetzt er nṛitú etwas gesucht und nicht ganz motiviert „der im Wirbeltanz eilende“. In der Hauptsache ist aber auch das noch richtig. Dagegen greift er einmal in der Art von Roth und Graßmann fehl, bei der Übersetzung von nṛiti „Tanz“, von der Morgenröte gesagt: „Mögen wir uns auszeichnen bei dieser deiner jetzigen und der folgenden Ushas Auftauchen“ (nṛitâu).

tat, o Tänzer Indra,[1] die alte preisenswerte Tat am Himmel" usw.

Aber Graßmann selbst hat nicht konsequent an seiner Übersetzung von nṛitú durch Fürst, Herr, Held od. dgl. festgehalten und gibt das Wort gelegentlich auch ganz richtig durch „Tänzer" wieder. So übersetzt er ganz gut den Vers eines Indraliedes folgendermaßen:

RV 6, 29, 3:

> Zu deinen Füßen schimmern lieblich Gaben,
> Du kühner Blitzer, Kraft in deiner Rechten,
> Umhüllt vom Mantel, welcher schön zu schaun ist,
> Warst prächtig du, im Himmelsglanz, o Tänzer!

Auch RV 8, 24, 9 und 12 wird Indra „Tänzer" genannt (im Vocativ nṛito), wo Graßmann freilich wiederum „Held" sagt.

Eine andere Stelle lautet:

RV. 8, 57, 7: Ihn treibe ich zu großer Spende, zum Trinken an, den Indra, der Herr ist über den Lobgesang seit Alters, der Tänzer unter den Menschen.[2]

Interessant ist auch die folgende Stelle:

RV 8, 81, 2: Den vielgerufenen, vielgepriesenen Führer der Lieder,[3] den altberühmten, „Indra ists", so sollt ihr sprechen![4] 3. Indra, der Tänzer (nṛitúḥ), ist der Spender großer Gaben; der große, kniehoch schaff' er sie herbei!

„Tänzer" und „Führer der Lieder" — die Rolle des Gottes ist hier doch kaum zu verkennen.

Ein Wortspiel in der oben erwähnten Art scheint jene Stelle zu enthalten, die Graßmann den Anlaß zur Verschiebung des Begriffes der Wurzel nart, nṛit „tanzen" in „ausführen" geboten hat:

[1] táva tyán náryaṃ nṛitó' pa índra prathamám usw. Wortspiel zwischen náryam männlich, mannhaft und nṛitú „Tänzer".

[2] kṛishṭīnâṃ nṛitúḥ; Ludwig übersetzt „Der [schon] früherem Preisgesang entsprechend beherrscht die Völker, der Tänzer." — Graßmann gibt das Wort hier durch „den hohen Herrn" wieder, wozu gar kein Anlaß vorliegt.

[3] gâthânyàm.

[4] oder: „Indra", so sollt ihr (ihn) nennen.

RV 5, 33, 6: Du hast ja begehrenswerte Kraft, o Indra, der du als ein Unsterblicher Heldentaten tanzest![1]

Das kann nur heißen: entweder, daß Indra tanzend seine Heldentaten ausführt, oder daß er sie tanzend darstellt, in dramatischer Aufführung. Das letztere wäre für uns natürlich noch interessanter, da es dramatische Tanzaufführungen, an denen Indra als Akteur beteiligt ist, damit bestätigen würde. Wie dem auch sei, in jedem Fall erscheint er als Tänzer, der tanzend seine Taten vollbringt oder vorführt.[2]

Eine wichtige und interessante Stelle, die uns Indra tanzend, und zwar wohl einen frohen Siegestanz ausführend zeigt, ist zuerst von Oldenberg in schöner Weise aufgehellt und richtig erklärt worden. Es handelt sich um eines der dialogischen Lieder, das wir weiter unten vollständig mitteilen und besprechen werden (RV 10, 124), — ein Lied, in welchem das wichtige kultliche Drama der Wiedergewinnung Agnis, des Opferfeuers, durch die Götter uns vorgeführt wird. Diese Wiedergewinnung bedeutet einen großen Sieg und den Beginn einer neuen Periode von Götteropfern nach längerer Pause. Sie fand regelmäßig im Frühling statt und war mit der Wiedergewinnung des himmlischen Lichtes und Befreiung der Wasser, in der vedischen Vorstellung, untrennbar verbunden. Oldenberg sagt über die betreffende Stelle dieses Liedes: „Zum Schluß scheint eine Art Triumphfeier beschrieben zu sein: mit den himmlischen Wassern schreitet als ihr Genosse der Schwan (die Sonne? oder Soma?) einher. Den Indra erblickten die Weisen durch ihre Andacht, wie er nach dem Takt der

[1] nṛimṇâni ca nṛitámâno ámartaḥ· Graßmann sagt in seiner Übersetzung: Denn viel begehrte Kraft ist dein, o Indra, und Mannestaten führet aus der ew'ge.

[2] Graßmann sagt von der Wurzel nṛit unter 2) „ein Stück, einen Tanz aufführen, daher bildlich Taten ausführen." — Er gelangt also zu seiner, im übrigen ja schwerlich zutreffenden, Bedeutung der Wurzel nur unter der Voraussetzung, daß in der vedischen Zeit das Aufführen von Stücken und Tänzen so geläufig war, daß es schließlich geradezu „ausführen" bedeuten konnte. — In der späteren Sprache bedeutet die Wurzel nart, nṛit „tanzen", und dann „als Schauspieler spielen, aufführen, ein Stück spielen", — aber niemals einfach „ausführen" von etwaigen andern Taten.

Anushṭubh sich (im Siegestanze) hin und her schwang."[1] Das ist vortrefflich. In dem Schwan sehe ich die Sonne oder den wiedergewonnenen Agni (vgl. unten), resp. auch alle beide, insofern die Sonne als eine Erscheinung des Agni, als Opferfeuer der Götter aufgefaßt wird — eine geläufige Vorstellung. Indra erscheint natürlich in engster Verbindung mit den himmlischen Wassern, als ihr Herr und Meister. Ich übersetze die beiden Schlußverse des merkwürdigen Liedes folgendermaßen:

8. Sie folgen nun der Übermacht des Indra,
Er herrschet über sie, die fröhlich jauchzen;
Wie Völker, die sich selbst den König wählen,
So flohen sie voll Abscheu fort von Vṛitra.

9. Der Schwan war ihr Genosse, als sie's taten,
Er zog in Freundschaft mit den Himmelswassern;
Die Weisen aber schauen nun in Andacht
Indra im Takte der Anushṭubh tanzen.

Also Indra tanzt nach dem großen Siege der Götter, der eine Festperiode für sie einleitet und auch für die Menschen ein großes Freudenfest bildet. Er tanzt wohl auch bei dem kultlichen Drama, das wir später kennen lernen werden und das diese große Wendung vorführt. Wenn er aber nach dem Takte der Anushṭubh tanzt, dann erscheint hier ein vedisches Versmaß als Tanzmelodie oder -rhythmus. Auch das ist von Wichtigkeit. Lieder in diesem Versmaß wurden also als Tanzlieder gesungen oder konnten als solche gesungen werden. Und was von der Anushṭubh gilt, das wird gewiß ebenso auch von der Gâyatrî, von Trishṭubh und Jagatî gelten, wenn uns das auch nicht ausdrücklich bezeugt ist. Die Anushṭubh ist eines der bekanntesten und häufigst angewandten Versmaße des Veda. Aus ihr entwickelt sich in der Folge der epische Çloka, der bis auf den heutigen Tag der häufigst angewandte und demnach häufigst gesungene Vers der Inder ist.

Nach alledem wird also Indra öfters „Tänzer" genannt und in dieser Eigenschaft angeredet und angerufen; er tanzt und führt die Lieder an, er tanzt seine Heldentaten, er tanzt

---

[1] Vgl. Oldenberg in der Ztschr. d. D. Morg.-Ges. Bd. 39, p. 71. — Ganz richtig bemerkt er dazu Anm. 4: „Dies scheint mir eine ungezwungene Deutung von anushṭubham anu carcûrvamâṇam."

einen frohen Siegestanz bei der Feier der Wiedergewinnung des Agni und Befreiung der himmlischen Wasser, — und er tanzt ihn nach dem Takte des vedischen Versmaßes Anushṭubh.

Er ist aber nicht der einzige Tänzer unter den Göttern des Veda. Auch die Açvinen, jenes Zwillingspaar himmlischer Lichtgötter, das zweifellos mit den Dioskuren und den lettischen „Gottessöhnen" urverwandt ist und wahrscheinlich ursprünglich eine Personifikation des Morgen- und Abendsterns darstellt, — auch die Açvinen tanzen, werden als Tänzer bezeichnet. Es ist allerdings nur eine einzige Stelle des Rigveda, die dafür in Betracht kommt, aber sie ist durch den ganzen Zusammenhang, durch die Situation, in welcher die Bezeichnung gebraucht wird, von ganz hervorragender Wichtigkeit.

Es handelt sich um das schöne Lied RV 6, 63, dessen mittlere Verse (5 und 6) von der Vereinigung der Açvinen mit der Sonnentochter (duhitâ sûryasya), der Sûryâ, erzählen, die den Wagen der Açvinen besteigt, um sich mit ihnen zu vermählen. In anderen Liedern des Rigveda finden wir Ushas, die Morgenröte, an der gleichen Stelle, als Braut der Açvinen. Das ist in der Tat kein Widerspruch, denn Ushas und die Sonnentochter Sûryâ sind im Grunde ein und dieselbe mythische Gestalt. Es ist die junge Sonne, die im Frühling neuwerdende, neu erscheinende junge Sonne, die Morgenröte des neuen Jahres im Frühling.[1] Von ihrer Verbindung, resp. Vermählung mit den Açvinen reden verschiedene vedische Lieder, während in dem großen Hochzeitsliede (RV 10, 85) vielmehr Soma, der Mond, als Bräutigam und junger Gatte der Sûryâ erscheint.

Von den Açvinen nun heißt es RV 6, 63, 5: „Zu strahlendem Glück hat die Sonnentochter (euren) hundertfach helfenden Wagen bestiegen, ihr beiden vielerfreuenden (Açvin); durch

[1] Alfred Hillebrandt hat gezeigt, daß Ushas im Ritual nur am Jahresanfang ihre Stelle hat, der mit dem Fruhlingsanfang zusammenfällt; dadurch erscheint sie speziell als die Morgenröte des jungen Jahres, nicht jedes beliebigen Tages (Hillebrandt, Ved. Mythologie II, p. 26 flg.) Vgl. auch L. v. Schroeder, Lihgo „Refrain der lettischen Sonnwendlieder", Sep.-Abdruck aus den Mitteilungen der Anthropol. Ges. in Wien, Bd. XXXII (der 3. Folge, Bd. II), p. 9.

Wunderkraft habt ihr beide euch da hervorgetan, ihr wunderkräftigen, ihr tanzenden Männer beide,[1] im Geschlechte der opferwürdigen (Götter)." 6: „Mit solch herrlichem Glück habt ihr prächtig der Sûryâ Gedeihen gefahren; eure Vögel (d. h. Flügelrosse) flogen zur Schönheit hin; Musik drang zu euch, ihr vielgepriesenen Spender" usw.

Es ist ein Höhepunkt des Götterdaseins, die altberühmte Hochzeit der Sonnentochter, — berühmt und gefeiert schon in der arischen Urzeit, — bei welcher hier die Açvinen als Nächstbeteiligte auftreten und Tänzer oder tanzende Männer genannt werden. Nichts natürlicher, als wenn sie gerade bei ihrem Hochzeitsfeste, bei der Vereinigung mit der strahlenden jungen Sonnengöttin tanzen; das Epitheton Tänzer (nṛitû) aber macht es wahrscheinlich, daß ihnen diese Tätigkeit wohl auch sonst nicht fremd gewesen sein dürfte. Und wir erinnern uns gleichzeitig daran, daß die entsprechenden Götter der Griechen, die Dioskuren, als göttliche Tänzer wohlbekannt sind. In Sparta sagte man, daß sie die Pyrrhiche, den Waffentanz erfunden haben sollen[2]; anderwärts heißt es, Athene, die eigentliche Erfinderin, habe sie diesen Tanz gelehrt[3]. Auf jeden Fall aber sind die Dioskuren berühmt als Tänzer dieses Tanzes. Das bestätigt und bekräftigt auf jeden Fall eine ähnliche Eigenschaft bei den Açvinen.

Aber auch das ist von Wichtigkeit, daß die himmlische Braut der Açvinen, daß Ushas, die Morgenröte, die junge Sonne des neuen Jahres, ebenfalls als Tänzerin erscheint. Und für diese ihre Eigenschaft bietet uns nicht nur die griechische Mythologie eine Parallele, es finden sich solche vielmehr auch noch bei verschiedenen andern arischen Völkern, so daß die Vergleichung uns hier mit Sicherheit in die arische Urzeit zurückführt.

[1] Oder: „ihr beiden Männer, ihr beiden Tänzer" (nárâ nṛitû); es ist dasselbe Wort nṛitú „Tänzer", das öfters als Prädikat des Indra erscheint — ein Substantiv, das wir nur hier bei der Verbindung mit „Männer" bequemer adjektivisch übersetzen. — Ludwig sagt „tanzende Helden", durchaus korrekt; Graßmann aber sehr schwach und direkt unrichtig: „o prächtige Männer im Geschlecht der Götter".

[2] Vgl. Preller, Griechische Mythologie, 3. Aufl., II p. 102.

[3] Vgl. Roscher, Mythologische Lexikon s. v. Athene, p. 680.

Bleiben wir zunächst beim Rigveda. Es handelt sich nur um zwei Stellen. Und die eine derselben scheint anfechtbar, da ein Vergleich vorliegt. In dem Ushas-Liede RV 1, 92, 4 heißt es von der strahlend schönen Göttin: „sie schmückt sich wie eine Tänzerin" (nṛitûr iva). Ich halte das für mehr als einen bloßen Vergleich. Das hier gebrauchte Wörtchen iva ist nicht immer reine Vergleichspartikel, und wenn wir statt „wie" das naheliegende „als" setzen, wird der Sinn des Dichters hier, wie öfters, wohl richtiger wiedergegeben: „Sie schmückt sich als eine Tänzerin," — d. h. sie ist eine solche und schmückt sich, wie es einer solchen ansteht. Diese Auffassung wird durch die andre Stelle bestätigt, deren wir oben schon Erwähnung getan haben und in der ganz direkt und ohne Vergleich vom Tanze der Ushas die Rede ist. Wir sahen, daß die europäischen Übersetzer, der Anerkennung dieser Tatsachen durch gewundene, ganz unwahrscheinliche Übersetzungen aus dem Wege zu gehen suchen. Aber sie sind im Irrtum. Das Wort nṛití heißt Tanz. Das beweist nicht bloß die Etymologie, sondern unwiderleglich die einzige andere Stelle, wo es im Rigveda erscheint (10, 18, 3), und wo es denn auch nie anders als durch „Tanz" übersetzt worden ist. Es liegt durchaus kein Grund vor, dies bei der Stelle, wo es sich um Ushas handelt, anders zu halten. Und so haben wir denn auch in dem Indraliede 10, 29, 2 fraglos zu übersetzen: „Beim Tanze dieser und der folgenden Morgenröte".[1] Ushas, die Morgenröte, tanzt hier eben, führt einen Tanz auf. Das ist die einfache Tatsache, die durch Umdeutungen des Wortes weg zu schaffen, nicht der geringste Grund vorliegt. Ihre Richtigkeit wird durch die mythologischen Vorstellungen, Lieder und Bräuche der verwandten Völker schlagend bewiesen.

Auch bei den Griechen tanzt die Morgenröte, die „frühgeborene Eos". Im Osten hat sie ihre Behausung und ihre Tanzplätze (*οἰκία καὶ χοροί*)[2], dort, wo die Aufgangsstätte des Helios sich befindet. Und auch die lettische Sonne tanzt:

[1] prá te asyâ ushásaḥ prâparasyâ nṛitâú syâma nṛítamasya nṛṇâm „Wir möchten dein, des männlichsten der Männer, sein beim Tanzen dieser und der folgenden Morgenröte." Auch hier liegt ein ähnliches Wortspiel vor wie oben.

[2] Vgl. Odyssee 12, 1—4.

Sonne, die tanzt auf
Silbernem Berge,
Hat an den Füßen
Silberne Schuhe.[1]

Sie tanzt insbesondere am Johannistag, ihrem größten Ehrentage. So singt ein andres lettisches Lied:

Junge Burschen, junge Mädchen,
Schlaft nicht in der Johannisnacht!
Dann werdet ihr morgens schauen,
Wie die Sonne im Tanz sich dreht.[2]

Auch der lettische Gott Uhsing, ein Gott der im Frühling neu aufsteigenden Sonne — wie R. Auning gezeigt hat —, der am 21. April, dem Georgentage, gefeiert wird — das männliche Gegenstück zur Ushas, mit deren Namen der seinige auch etymologisch nah verwandt ist, erscheint tanzend:

Uhsing tanzte, Uhsing sprang
Hinter meinen Pferdestall.
Spring, Uhsing, wohin du springen magst,
Spring nur in den Garten der Rößlein.[3]

Weit verbreitet ist in germanischen Landen — Deutschland, England, Skandinavien — die Vorstellung, daß die Sonne am Ostermorgen hüpfe und springe, tanze, ihre drei Freudensprünge tue u. dgl. m.[4] Ja, so fest gewurzelt ist dieser Glaube, daß bis in die Gegenwart hinein das Volk an manchen Orten in aller Frühe hinauszieht, um das Tanzen und Springen der Sonne zu beobachten, obwohl doch nie ein natürliches Phänomen dem entsprochen haben kann. So mächtig lebt die alte mythologische Vorstellung vom Tanz der Sonne, der aufgehenden Sonne im Frühlingsanfang, noch heute fort.

Die Slawen glauben ebenfalls an das Tanzen der Sonne, doch nehmen sie in der Regel an, daß dasselbe in der Frühe des Johannistages stattfinde. So die Großrussen in gewissen

[1] Vgl. L. v. Schroeder, Lihgo, Sep. Abdruck p. 4.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, a. a. O., p. 6. Nur das schließende Verbum, rôtajâs, haben wir hier genauer wiedergegeben als dort.

[3] Vgl. R. Auning, Wer ist Uhßing? Ein Beitrag zur lettischen Mythologie, Magazin der lettisch-literarischen Gesellschaft, Bd. XVI, zweites Stück, Lied Nr. 14; ähnlich das Lied Nr. 2.

[4] Vgl. L. v. Schroeder, Lihgo, Sep. Abdruck, p. 4. 5.

Gegenden, die Wasserpolaken in Schlesien. Die Tschechen singen:

Tanze, Sonnchen, tanze!
Hinauf, hinunter, verstecke dich!
Tanze, Sonnchen![1]

Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß der Tanz der jungen, neu aufgehenden Sonne, resp. der Morgenröte, insbesondere im Frühlingsanfang, der mit dem Jahresanfang zusammenfiel, eine uralt arische Vorstellung war. Die große Sieges- und Festzeit der Sonne erstreckt sich aber vom Frühlingsanfang bis zur Sommersonnenwende, und auch an diesem letzten Termine lassen einige arische Völker die Sonne tanzen. Frühlingsanfang und Sommersonnenwende sind die Gipfelpunkte der Sonnenfestzeit, aber auch die ganze dazwischen liegende Zeit gehört dazu und bildet gewissermaßen die hôhgezît des Jahres. In dieser Zeit dachte man sich ohne Zweifel auch das Hochzeitsfest der jungen Sonne stattfindend, wie die Hochzeit verschiedener Vegetationsdämonen. Daß die junge Sonne Hochzeit machte, bildete natürlich den Gipfelpunkt ihrer Glückszeit.

Die tanzende Ushas stimmt zur tanzenden Eos, zum tanzenden Uhsing der Letten, zur tanzenden Sonne der Germanen zu Ostern[2], wie auch weiter zur tanzenden Sonne der Slawen und Letten zur Sommersonnenwende. Und dies Bild wird aufs schönste dadurch vervollständigt, daß auch die Açvinen, die Liebhaber und jungen Gatten der Ushas-Sûryâ im Rigveda tanzend auftreten, resp. tanzende Männer genannt werden.

Doch auch die Variante zu dieser Hochzeit der Ushas-Sûryâ mit den Açvinen, die Vermählung der Sûryâ mit Soma, dem Monde, in dem großen Hochzeitsliede, verdient um einer Stelle willen hier noch erwähnt zu werden. Es ist der Vers, in welchem die beiden, Sûryâ und Soma, die junge Sonne und der Mond, bei der Hochzeitsfeier das Opfer umwandeln. Da heißt es (RV

[1] Vgl. L. v. Schroeder a. a. O., p. 5. 6.

[2] Das Osterfest trägt nach der neuaufsteigenden Sonne den Namen; Bedas angelsächsische Göttin Eostra, der eine altdeutsche Ostara entspricht, ist keine Fiktion; und ihr Name ist in entfernterer Weise auch mit dem der Ushas verwandt (vgl. L. v. Schroeder, Lihgo, p. 10).

10, 85, 18): „Zwei hüpfende (springende, tanzende) Kinder (oder Junge) umwandeln die beiden das Opfer.“[1]

Also auch dieses Paar himmlischer Lichtgötter hüpft, springt oder tanzt bei seiner Hochzeit, und zwar um das Opfer. Sie umwandeln das Opferfeuer, doch nicht in gemessenem Gange, sondern hüpfend, springend oder tanzend.

Hier ist nicht die Wurzel nart, nṛit „tanzen“ gebraucht, sondern eine andere, ihr synonyme, doch nicht einfach mit ihr sich deckende, „die Wurzel krîḍ, welche die Begriffe „hüpfen, springen, tanzen“ in sich vereinigt, ähnlich wie das slawische igrati und das lateinische salire; auch der Begriff „spielen“, der im slawischen igrati ebenfalls drin liegt und mit der Zeit sogar die Oberhand gewonnen hat.[2]

Diese Wurzel krîḍ „hüpfen, springen, tanzen“[3] wird nun aber hauptsächlich von den Maruts gebraucht. Auch die Maruts, diese munteren Begleiter des Indra bei so manchen seiner Taten und Abenteuer, sind Tänzer, sie bilden eine hüpfende, springende, tanzende Schar von gleichaltrigen, waffengerüsteten Jünglingen. Das Wort nṛitú „Tänzer“ wird, wie auf Indra und die Açvinen, so auch auf die Maruts angewendet Das sehen wir aus dem Verse RV 8, 20, 22. Er lautet in deutscher Übersetzung:

Der Sterbliche, ihr goldgeschmückten Tänzer, geht
Euch an um eure Bruderschaft;
Gedenkt, ihr Maruts, unser doch, denn immerdar
Ist eure Freundschaft dauerhaft.

Die beiden ersten Zeilen sind nach Graßmanns Übersetzung gegeben, der hier, wie man sieht, den Plural nṛitavaḥ ganz richtig durch „Tänzer“ wiedergibt.

[1] çíçû krî'ḍantâu pári yâto adhvarám.

[2] Vgl. die Bemerkungen von Jagič über igrati in meiner Arbeit Lihgo, p. 5 des Sep.-Abdrucks; von den Großrussen wird gerade dies Verbum zur Bezeichnung des Tanzens der Sonne gebraucht.

[3] Der primitivste Tanz ist ja wohl nicht viel mehr als ein Hüpfen und Springen. Wie sich das durch nart, nṛit bezeichnete Tanzen von dem durch krîḍ ausgedrückten unterschied, können wir kaum bestimmt ermitteln. Ein Unterschied aber wird wohl dagewesen sein. Es ist zu beachten, daß auf Indra nie die Wurzel krîḍ angewendet wird.

Aber auch das Verbum finitum nart, nṛit „tanzen" wird von den Maruts gebraucht. Singend und tanzend nahen sie sich dem himmlischen Wasserquell, zu dessen Erschließung auch sie nicht selten mit helfen. Das schildert uns der Vers RV 5, 52, 12: „Lieder jauchzend, sich drehend, lobsingend tanzten sie an den Born heran."[1]

In der Regel aber wird das Tanzen der Maruts durch die Wurzel krîḍ bezeichnet, sowohl im Verbum finitum, wie auch in mehreren adjektivischen Bildungen. Die Maruts springen und tanzen auf ihren himmlischen Bahnen, sie springen und tanzen auch bei den Opferfesten der Menschen. Sie werden die hüpfende, springende, tanzende Schar der Maruts genannt.

So heißt es z. B. RV 5, 60, 3:

„Es fürchtet sich selbst der gewaltige Berg, des Himmels Rücken bebt bei eurem Brausen! wenn ihr, o Maruts, speerbewaffnet tanzet,[2] dann strömt zusammen ihr wie Wasserwogen."

Dagegen werden wir auf den Opferplatz der Menschen versetzt, wenn es RV 1, 166, 2 von den Maruts heißt:

„Die munter springen tanzend bei den Opferfesten;[3] es kommen die Rudras mit Hilfe zu ihrem Verehrer, nicht vernachlässigen die urkräftigen den Opferbereiter."

[1] chandaḥstúbhaḥ kubhanyáva útsam â kiríṇo nṛituḥ. Graßmann übersetzt: „Lied singend, hüpfend tanzten sie her zu dem Born, die jubelnden." — Ludwig sagt: „Chandaḥsänger, sich drehende Tänzer, singend haben auf dem Schlauche sie getanzt." — Dies Tanzen auf dem Schlauch ist jedenfalls unrichtig. Der Text besagt ganz deutlich: „Sie tanzten heran an den Born." — Schwieriger ist das Wort kubhanyávaḥ, das sonst nicht vorkommt und das ich durch „sich drehend" übersetzt habe, in Übereinstimmung mit Ludwig, während Graßmann „hüpfend" sagt. Im WB. hat er es nicht übersetzt. Es scheint eine Wurzel kubh zugrunde zu liegen, die wohl auch in kumbhá, „Topf" und in dem Flußnamen Kubhâ drin steckt. Der Topf könnte der „gedrehte" sein, die Kubhâ als die sich drehende, windende, krümmende bezeichnet werden. Das Wort kubhanyánaḥ könnte dann etwa auch „in gewundenen Linien" bedeuten, doch liegt „sich drehend" wohl näher. — Beachtenswert scheint mir auch das Epitheton chandaḥstúbhaḥ. Sie tanzen wohl im Takt ihrer Lieder und Juchzer.

[2] yát kríḍatha maruta ṛishṭimántaḥ.

[3] úpa kríḍanti kríḍâ vidátheshu ghṛíshvayaḥ.

Sie erschienen also hüpfend, springend, tanzend bei den Opferfesten, — eine Epiphanie, bei welcher es nahe genug liegt, an dramatische Darstellungen zu denken, von der Art, wie schon Lévi und Hertel sie angenommen haben und wie sie auch unzweifelhaft vorausgesetzt werden müssen.

RV 1, 37, 1 und 5 ist von der tanzenden (hüpfenden, springenden) Schar der Maruts die Rede. Das Lied beginnt gleich mit dem bezüglichen Epitheton.[1] Und in Vers 5 heißt es, diese Marutschar wachse bei der Somapresse; sie wird also stark beim Opferfeste.

In dem Liede RV 1, 87 wird wiederum die Fahrt der Maruts geschildert und dann heißt es Vers 3: „Springend (tanzend) und brausend, mit den Speeren funkelnd, verkünden sie, die stürmischen, selbst ihre Herrlichkeit."[2]

RV 10, 78, 6 heißt es von den Maruts, sie seien „wie hüpfende (springende, tanzende) Kinder von einer guten Mutter,[3] wie eine große Heerschar auf dem Marsch, mit mächtigem Andrang; (7) wie der Morgenröte Strahlen das Opferfest verschönend erglänzten sie mit Geschmeide" usw. Und RV 7, 56, 16 werden die Maruts mit hüpfenden, springenden Kälbern verglichen.[4]

Wenn diese letzteren Stellen auch nicht viel bedeuten, so kann doch nach allem Vorausgehenden kein Zweifel darüber herrschen, daß die Maruts als Tänzer erschienen. Sie hüpfen, springen und tanzen in himmlischen Höhen, bei Vollbringung ihrer Heldentaten, wie bei den Opferfesten der Menschen. Die Marutschar ist eine Tänzerschar — und das erscheint um so mehr bedeutsam, als gerade bei dem dramatisch kraftvollsten, in mancher Beziehung besonders hervortretenden Dialogliede des Rigveda die Maruts neben Indra die Hauptpersonen sind.

Und noch eines sei gleich hier bemerkt. Die Maruts sind eine festgeschlossene, eng zusammengehörige, kriegerisch gerüstete Schar von gleichaltrigen, gleichartigen, aus demselben Neste stammenden Jünglingen. Oft wird ihre äußere Erschei-

[1] krīḍám vah çárdho mârutam.
[2] té krīḍáyo dhúnayo bhrâjadṛishṭayaḥ svayám mahitvám panayanta dhûtayaḥ.
[3] çiçûlâ ná krīḍáyaḥ sumâtáro.
[4] vatsâso ná prakrīḍínah.

nung geschildert und immer wesentlich in derselben Weise. Sie sind reich und prächtig geschmückt, mit Goldschmuck auf der Brust, mit Spangen an den Händen. Hirschfelle tragen sie auf den Schultern. Vor allem aber sind sie kriegerisch gerüstet. Funkelnde Speere tragen sie in den Händen, oder auch goldene Äxte. Goldene Harnische oder Mäntel umhüllen sie, goldene Helme schimmern auf ihren Häuptern. Nie erscheinen sie ohne Wehr und Waffen. Es scheint, daß diese ganz und gar zu ihrem Wesen gehören. Und wenn eine solche Schar kräftiger, waffengerüsteter Jünglinge, genau zusammen stimmend und zueinander gehörend, springt und tanzt, und wieder speerbewaffnet springt und tanzt — dann haben wir unabweislich das Bild eines Waffentanzes vor unseren Augen. Die Maruts sind eine Schar von Waffentänzern, wie die dämonischen Kureten und Korybanten in Griechenland und in Phrygien, die priesterlichen Salier des Mars in Rom, die Schwerttänzer der germanischen Stämme. Auf den Zusammenhang dieser Gestalten werden wir später noch zu sprechen kommen, — für jetzt wollen wir nur dies eine festhalten, daß uns im Veda neben einzelnen göttlichen Tänzern, wie Indra, Ushas, den Açvinen, Sûryâ und Soma, auch ein Tänzerchor entgegentritt, die Schar der Maruts, eine jugendliche Schar von Waffentänzern, die singend und jauchzend herantanzen zu dem himmlischen Born, den sie erschließen wollen, oder speerbewaffnet bei den Opferfesten der Menschen ihre Tänze aufführen. Und ist es nicht merkwürdig, daß gerade diese tanzenden Götter an den kultlichen Dramen der vedischen — und vielleicht auch einer vorvedischen — Zeit wesentlich mitbeteiligt erscheinen? Vor allem Indra, die Hauptfigur der Dialoglieder des Veda, und neben ihm seine Genossen, die Maruts. Aber auch Ushas-Sûryâ, die Açvinen und Soma, der Mond,[1] die Hauptpersonen in dem Drama der

[1] Auch Soma, der Rauschtrank, der mit dem Mond in mystischer Weise identifiziert wird, hüpft, springt und tanzt wiederholt bei seiner Kelterung (vgl. RV 9, 66, 29; 9, 96, 21; 9, 80, 3; 9, 86, 26), doch will das weniger besagen, da es sich hier um ein natürliches Phänomen handelt, das nur bildlich gefaßt wird. Der Soma hüpft, springt und tanzt durch die Steine, die Presse, die Seihe. Ein Bild nur ist es auch, wenn es von den Preßsteinen heißt, daß sie tanzen (anartishuḥ RV 10, 94, 5); oder wenn Indra seinen Schleuderstein tanzen läßt (ádrim nartáyan RV 1, 51, 3). Für Agni kann die

himmlischen Hochzeit — ein Drama, das nur zum Teil in dem großen Hochzeitsliede des Rigveda enthalten ist, aller Wahrscheinlichkeit nach aber als ein kultliches Drama der Urzeit angehörte. Und der Gestalt der tanzenden Ushas-Sûryâ steht die tanzende Morgenröte und neu aufgehende Sonne bei den Griechen, Germanen, Slaven und Letten in deutlicher Entsprechung gegenüber; während den tanzenden Açvinen die ebenfalls als Tänzer wohlbekannten Dioskuren in Griechenland entsprechen. Die Zusammenhänge reichen schon hier über die Grenzen des indischen Volkes zu den stammverwandten Völkern hinüber, und weisen über die älteste indische Zeit hinaus in eine noch ferner liegende Vergangenheit zurück.

Doch bleiben wir zunächst bei Indien und bei der Frage, die unsre letzte Untersuchung veranlaßt hat. Wir haben eine bejahende Antwort gefunden. Das Tanzen der Götter ist dem Veda durchaus nicht fremd. Indra ist ein Tänzer und er tanzt sogar seine Heldentaten, er tanzt einen Freudentanz bei einer kultlich hochwichtigen Gelegenheit, nach der Wiedergewinnung des Opferfeuers in der Frühlingszeit. Die Maruts tanzen an den himmlischen Born heran, sie tanzen und springen bei den Opferfesten der Menschen. Die junge Sonne und der Mond tanzen bei ihrer Hochzeit um das Opfer herum. Es hat durchaus nichts Unwahrscheinliches an sich, daß in einer frühvedischen Zeit, lang bevor das Ritual der Yajurveden, Brâhmaṇas und Sûtras fixiert wurde, die dramatischen Lieder des Rigveda auch wirklich dramatisch aufgeführt wurden und daß die Darsteller der Göttergestalten diese Lieder nicht nur sangen, sondern auch

Stelle RV 10, 79, 6 kaum beweisen, daß er tanzend gedacht wird. Seine Strahlen werden allerdings als hüpfend, tanzend bezeichnet (krḷḍumádbhir bhânúbhir nákshati dyâm RV 10, 3, 5), doch will das wiederum nicht viel besagen. Es ist ein natürliches Bild. Mehr als ein Bild aber ist es vielleicht doch, wenn es in dem Liede vom Ursprung der Götter und der Welt (RV 10, 72, 6) heißt (in Graßmanns Übersetzung):

> Als dort ihr standet in der Flut,
> O Götter, wohl befestiget,
> Da flog von euch der dichte Staub
> Hinweg gleich wie von Tanzenden.

Hier lebt vielleicht doch die alte Vorstellung des zauberkräftigen Göttertanzes fort.

tanzten, — wie auch die Anfänge des griechischen und des mexikanischen Dramas Tanz und Gesang in engster Verbindung zeigen, und zwar Tanz und Gesang von Göttern und Dämonen, und wie das kultliche Drama der primitiven Völker überhaupt aus Tanz und Gesang hervorwächst. Und wenn wir, wie in Griechenland und Mexiko, neben einzelnen göttlichen Tänzern auch im Veda einen Tänzerchor entdecken — die Schar der Maruts —, dann macht sich nur ein Unterschied auffallend bemerkbar. Die Maruts sind Waffentänzer, Kriegergestalten, — jene Tänzerchöre aber, die in Griechenland wie in Mexiko als das lebendigste, frischeste, fruchtbarste, volkstümlichste Element das Drama erzeugen und tragen, die im Wandel der Zeiten auch ein ernsteres, höher entwickeltes Drama unbeschadet neben sich ertragen können, und dieses in Europa dann sogar überdauern, Jahrhunderte lang, in fast unzerstörbarer Lebenskraft — das sind bekanntlich phallische Dämonen, Phallophoren, von denen die Maruts, die Waffentänzer, durch einen weiten Abstand getrennt sind, von denen sie sich ihrem Charakter nach kräftig genug unterscheiden. Erscheinen die Maruts den phallischen Dämonen gegenuber als eine anständigere, gesittetere Gesellschaft, so hat sich doch die Volkstümlichkeit und Lebenskraft der phallischen Gesellen zu siegreich bewährt, als daß wir sie gering schätzen könnten.[1]

Woher dieser Unterschied? wie kommt es, daß dem vedischen Drama der phallische Chorus abgeht?

Das hängt mit tiefgreifenden Eigentümlichkeiten der Rigvedalieder zusammen, bei welchen wir einen Augenblick verweilen müssen.

Die Lieder des Rigveda sind die Schöpfung priesterlicher Dichter, einer vornehmen Klasse von Sängern, die, in familienhaften Verbänden wirkend und sich gegenseitig stützend, schon auf dem Wege dazu begriffen war, sich die oberste und wichtigste Stellung in der Gesellschaft zu erobern. Diese Lieder

[1] Vgl. dazu das schöne, in mancher Beziehung bahnbrechende Buch von Hermann Reich, Der Mimus, ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Berlin 1903; und die schon zitierte Abhandlung von K. Th. Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, im Archiv f. Anthropologie, N. F. Bd. I, p. 129—188.

sind zum allergrößten Teil weit davon entfernt, Volkslieder zu sein. Das wissen wir nun schon lange. Weit davon entfernt, primitiven Urzuständen entsprossen zu sein, wie man früher wohl gemeint hat. Sie sind vielmehr das Produkt einer eigenartigen, sehr bestimmt ausgeprägten Kultur, die uns in mancher Beziehung Achtung abnötigt; und wenn sie auch für uns im Anfang der indischen Kulturgeschichte stehen, als die ältesten Denkmäler, die wir besitzen, so muß ihnen doch eine lange Entwicklung vorausgegangen sein, in welcher diese Kultur sich bildete, die Sängerfamilien des Rigveda sich zu jener Höhe erhoben, in welcher wir sie vor uns sehen, — und mit ihnen die Religion, welche sie verkünden. Es war nicht die Religion des ganzen arisch-indischen Volkes jener Zeit, wenigstens nicht in dieser bestimmten Ausprägung. Wie die Götterwelt der altnordischen Skalden und Wikinger keineswegs mit derjenigen des norwegischen Bauern jener Zeit einfach zusammen fiel, sondern sich in manchen Punkten merklich von ihr unterschied, insbesondere was die Intensität in der Verehrung gewisser Göttergestalten betrifft, — so unterliegt es auch keinem Zweifel, daß die Lieder des Rigveda uns nicht alles bieten, was in damaliger Zeit die Herzen des indischen Volkes religiös bewegte und mit Schauern der Verehrung erfüllte. Nicht alles, und nicht ganz in dem Verhältnis, wie es in anderen Kreisen des Volkes, speziell in den niedern Regionen desselben lebendig war. Die Sänger des Rigveda haben ein ausgesprochen kräftiges, echt arisches Naturgefühl und sie haben für dasselbe in manchen ihrer Lieder einen Ausdruck gefunden, der uns heute noch Bewunderung einflößt. Sie haben auch ein tiefes ethisches Empfinden, eine hohe Vorstellung von den ewigen, unwandelbaren Gesetzen, die seit Anbeginn der Welt, unter der Obhut heiliger Götter des himmlischen Lichtes, in der Natur wie im Menschenleben, im Wandel der Gestirne wie in der Stimme des Gewissens, sich offenbaren und herrschen. Aber sie hatten daneben eine entschiedene Abneigung gegen manche im Volk lebendigen Vorstellungen, Erbstücke einer älteren, roheren Zeit, — schreckhafte, grausige, gespensterhafte Vorstellungen von den Scharen der Abgeschiedenen, und jene heitere, aber naturwüchsig derbe Umbildung derselben, die sich auf primitiven Stufen weit verbreitet zeigt

und große Lebenskraft bewährt, — die Vorstellung von phallischen Furchtbarkeitsdämonen, die sich manchen derben Scherz erlauben, bisweilen unbequem werden können — als Incubi u. dgl. m. —, doch im Ganzen höchst segensreich, und darum auch verehrungswürdig, für die Fortpflanzung und Erhaltung alles Lebens in der Natur tätig sind. Gestalten, denen das Volk in Furcht und Liebe, in Ernst und Scherz allezeit sehr zugetan gewesen ist.

Was die Sänger der Rigvedalieder pflegten und förderten, das war eine Religion des Lichtes, in welcher der große Himmelsgott Varuṇa mit seinen wesensverwandten Brüdern, den Ādityas, der heilige Feuergott Agni und der große streitbare Gewinner und Schirmer der Sonne und alles himmlischen Lichtes, der Befreier der segenbringenden himmlischen Wasser, Indra, neben dem Mondgott Soma, dem Herrn des himmlischen Metes, die hervorragendste Stelle einnahmen. Die düstern, unheimlichen, schreckhaften oder auch moralisch anstößigen Gestalten der Volksphantasie sind nach Möglichkeit beiseite geschoben oder unter dem Einfluß eines im Sinne der Lichtreligion wirkenden, idealisierenden Strebens umgebildet. Das Letztere beobachten wir z. B. an den Gandharven, die so ganz anders, volksmäßig derb, ja zynisch frech aus den Liedern des Atharvaveda und andern, späteren Quellen uns entgegentreten. Das erstere läßt sich von Rudra, dem späteren großen Gott Çiva, sagen.

Die unheimliche, dunkle, drohende, Furcht und Schrecken einflößende Gestalt dieses Gottes konnte nicht einfach ignoriert werden — dazu war sie zu groß —, aber sie wurde nach Möglichkeit beiseite geschoben, unter gleichzeitiger Betonung gewisser heilvoller, segnender Eigenschaften. Die dunkle, unheimliche Welt der Abgeschiedenen, der Geister, Gespenster, Larven und Lemuren, mit denen Rudra nach Ausweis anderer, späterer Quellen, wie auch des Rituals, auf das engste zusammen gehörte, sie erscheint in den Liedern des Rigveda nur zu einem Teil, und was wir hier sehen, das ist fast wie in Licht getaucht, idealisiert. Hier hören wir nur von den freundlichen Scharen der Väter, die zum Opfer geladen und erquickt werden, von den segnenden und helfenden Manen edler Geschlechter und Weisen der Vorzeit, den Angirasen, Navagvas, Daçagvas und wie sie sonst heißen mögen. Hier hören wir, wie die Abgeschiedenen

in einem Paradiese des Lichtes und der Wonne, in himmlischen Höhen, in König Yamas Reich, unter einem schön belaubten Baume zechen und alle ihre Wünsche erfüllt finden. Soma bringt sie dorthin und macht sie unsterblich.[1] Es ist die Lichtseite der Vorstellung von dem Weiterleben der abgeschiedenen Seele, während die zweifellos ebenso auch damals nicht fehlende Nachtseite derselben Vorstellung im Rigveda kaum zum Ausdruck kommt. Es ist Walhall und Elysium, ohne das dunkle Reich der Hel, ohne den Hades daneben, ohne Larven und Lemuren. Begreiflich genug, daß Rudra, der mit dieser unheimlichen Gesellschaft in nächster Beziehung steht, im Rigveda ebenfalls zurücktritt.

Es kann aber wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß auch damals, zur Zeit des Rigveda, wie zu allen Zeiten, in den Kreisen des Volkes die spukhaften Vorstellungen der Geister und Gespenster lebendig waren und ihre Macht — wenn auch vielleicht mehr in der Stille — auf die Gemüter ausübten. Und in ihrer Mitte gewiß auch die Gestalt des Gottes, der ihnen am nächsten stand, des Rudra-Çiva. Nur unter dieser Voraussetzung erklärt sich die merkwürdige Tatsache, daß dieser Gott in der Folge und verhältnismäßig rasch so übermächtig hoch emporwächst, ohne daß die Quellen seiner Kraft, die starken Wurzeln, aus denen er sich erhebt, in der literarischen Überlieferung irgendwie deutlich zu Tage treten, ohne daß wir den Prozeß seines Wachstums klar verfolgen könnten. Wie aus dunklen Regionen tritt er hervor, fast unvermittelt. Wohl noch immer der Rudra der vedischen Lieder, doch so riesenhaft groß emporgewachsen, mit so mannigfachen anderen Zügen reich und kraftvoll ausgestattet, daß sein Bild mit jenem kaum noch verglichen werden kann und erst wissenschaftliche Forschung uns die Identität bezeugen muß. Es hat seit jeher wohl nur eine Stimme darüber geherrscht, daß hier sich die Macht volksmäßigen Glaubens offenbart, daß mit dem großen Gott Rudra-Çiva eine Göttergestalt auf den Plan tritt, die, von den Sängern der Rigvedalieder verhältnismäßig wenig beachtet oder wohl auch absichtlich beiseite geschoben, in den Kreisen des Volkes doch seit alters eine hervorragend wichtige Rolle

[1] Vgl. RV 9, 113, 7 flg.

spielte. Ein Volksgott, der seine Macht über die Gemüter auch dann noch behauptete, als die Lichtgestalten des Rigveda schon bedenklich verblaßt waren und unter dem Einfluß neuer geistiger Strömungen immer mehr von ihrer Bedeutung verloren.

Und ähnlich steht es bekanntermaßen mit dem später so überwiegend großen Gotte Vishṇu, der allein von allen Göttern Indiens bis auf den heutigen Tag noch dem Çiva an Macht und Größe, an Volkstümlichkeit und kultlicher Bedeutung verglichen werden kann. Auch Vishṇu, ein alter Sonnengott und Fruchtbarkeitsgott, tritt im Rigveda ganz zurück, spielt nur eine nebensächliche Rolle, hauptsächlich als Freund und Begleiter des Indra, um dann später fast ebenso unvermittelt wie Çiva als großer Gott hervorzutreten und solche Stellung dann durch mehrere Jahrtausende, bis auf den heutigen Tag zu behaupten. Offenbar verdankt auch er diese überraschende Entwicklung ganz ähnlich wie Çiva einer uralten und tiefgewurzelten Volkstümlichkeit. Nur daß wir hier schwerer als bei Çiva erraten können, warum die Dichter der Rigvedalieder ihn so auffallend links liegen ließen und beiseite schoben, warum er ihnen nicht genehm war. Vielleicht war es das Element der Sinnlichkeit, der Erotik, das sie von ihm abstieß. In dem Vishṇu Kṛishṇa-Kult macht sich dasselbe jedenfalls stark bemerkbar und zeigt sich in den Yâtrâs bis in die Gegenwart hinein. Es war dem Dienste dieses Gottes vermutlich seit Alters charakteristisch und in diesem Punkte waren die Dichter der Rigvedalieder, wie wir gleich sehen werden, ein wenig empfindlich. Sie duldeten keine erotischen Götter und Dämonen. Von einigen Konzessionen in dieser Beziehung gegenüber dem Volksgeschmack und althergebrachten Gewohnheiten werden wir späterhin zu reden haben. Im allgemeinen aber ist dies die Tendenz. Ob ich Recht habe mit der Vermutung, daß in diesem Punkte der Grund der geringen Berücksichtigung des Vishṇu im Rigveda liegen dürfte, kann hier freilich nicht näher untersucht werden.

Ebenso müssen wir es dahingestellt sein lassen, ob die Annahme im Rechte ist, nach welcher das übermächtige Hervortreten des Rudra-Çiva wie auch des Vishṇu, ihre Anerkennung als große Götter auch in den oberen Schichten der Gesellschaft mit dem Gegensatz der brahmanischen Kreise zu dem groß und gefährlich werdenden Buddhismus zusammen-

hängt: *ob tatsächlich, wie oft angenommen worden ist, die* Brahmanen sich gleichsam genötigt sahen, die Volksgötter Rudra-Çiva und Vishṇu gegen den Buddhismus auszuspielen, nachdem die Götterwelt des Rigveda sich dazu als nicht mehr stark genug erwiesen hatte.[1] Es spricht manches dafür, um so mehr, als wir jetzt wissen, daß der Buddhismus sich zu einem guten Teil gerade auf jene Kreise der Gesellschaft stützte, welche einst die Träger, Schöpfer und Schützer der Rigveda-Religion gewesen waren. Jene höheren Klassen, denen unter dem Einfluß einer neuen, philosophisch-asketischen Bewegung, in der Zeit der Upanishaden, des Yâjñavalkya, das Ideal des Rigveda zerbröckelt und zerstoben war und die nun vielfach ihren Frieden bei dem Çâkyasohne suchten und fanden. Demgegenüber konnten die Brahmanen ihre Religion allerdings wohl kaum besser und wirksamer stützen, als durch die Betonung solcher Göttergestalten, deren Wurzeln seit uralter Zeit unerschütterlich fest im Volksglauben verborgen lagen. Andrerseits haben es neuere Forschungen wahrscheinlich gemacht, daß schon vor Buddha sowohl Çiva wie auch Vishṇu sich zu großen Göttern erhoben hatten, die wenigstens von verschiedenen Sekten als oberste Götter verehrt wurden. Diese Entwicklung mag der allmählichen Zerbröckelung der Rigveda-Religion parallel gelaufen sein und sie, fast naturnotwendig, ergänzt haben, bis sie endlich und schließlich in dem Gegensatz zu Buddha und dem Buddhismus gipfelte und abschloß.

Doch wichtiger noch als die untergeordnete Rolle, die Rudra und Vishṇu im Rigveda spielen, ist für die Frage, die uns hier beschäftigt, das Bild, welches die Sänger der Rigvedalieder von den Gandharven entwerfen, — oder richtiger von dem Gandharven, denn er erscheint hier meist in der Einzahl, während wir ihn sonst, im Atharvaveda und der ganzen spätern Literatur, in der Regel in der Mehrzahl, als eine Schar wesensverwandter Dämonen auftreten sehen. Das letztere entspricht weit mehr ihrem Wesen und stimmt zu den verwandten Gestalten der verwandten Völker, wie auch zu ähnlichen Bildungen der mythischen Phantasie bei nicht verwandten Völkern, bei-

[1] Vgl. unter andern L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur, p. 328 flg.; 349 flg. u. ö.

spielsweise den Mexikanern. Und überhaupt tragen die Gandharven des Atharvaveda und der späteren Literatur in ihrem ganzen Wesen den Stempel der Echtheit und Ursprünglichkeit an sich, während sich dies von dem Gandharven des Rigveda nur in sehr bedingter Weise behaupten läßt. Er ist vielmehr das Produkt einer tendenziösen idealisierenden Umbildung, die ich nicht gerade glücklich finden kann. Die Echtheit der volkstümlich derben Gestalten der Gandharven in den jüngeren Texten aber tritt durch die Vergleichung klar zutage, denn es läßt sich mit Händen greifen, daß sie den griechischen Satyrn, Silenen, Panen und Kentauren entsprechen und mit ihnen urverwandt sind.[1] Es war daher ein Fehler, wenn Adalbert Kuhn, in seiner trotzdem bahnbrechenden Untersuchung über die Gandharven-Kentauren, von dem Rigveda ausging.[2] Seine Zeit und ihre Anschauung von dem Rigveda als der wichtigsten, für die älteste Zeit Indiens unbedingt maßgebenden Quelle entschuldigt ihn vollauf in jeder Richtung. Dennoch war es ein Fehler, der ihn tatsächlich irre geleitet hat und erst späterhin durch die Heranziehung anderer Quellen wieder ausgeglichen wurde.

Wenn wir indessen von dem Bilde des Gandharven im Rigveda reden, ist es vor allem notwendig, eine wichtige Bemerkung zu machen. Der eigentliche Kern der Rigvedasammlung, die sogenannten Familienbücher, insbesondere die streng auf bestimmte Sängerfamilien beschränkten Bücher RV 2—7 erwähnen die Gandharven, wie auch die zu ihnen gehörigen weiblichen Wesen, ihre Geliebten und Weiber, die Apsarasen, so gut wie gar nicht. Denn die eine Stelle in dem dunklen Liede des Viçvâmitra (RV 3, 38, 6): „Ich sah im Geiste wandernd dort beim Werke die Gandharven mit windflatternden Heeren", bedeutet nicht viel. Man darf es bestimmt aussprechen: In den streng familienhaften Büchern des Rigveda haben Gandharven und Apsarasen überhaupt keine Stellung, da die Dichter es ganz vermeiden, von ihnen zu reden. Sie wollen augenscheinlich von ihnen nichts wissen. In ihre Religion gehören die Gandharven ebensowenig hinein, wie etwa Kobolde

---

[1] Vgl. L. v. Schroeder, Griechische Götter und Heroen I, p. 69—79.

[2] Vgl. A. Kuhn in der Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, Bd. I p. 513 flg. (1852).

und Gespenster in die Gesangbücher, Predigten und Lehrbücher der christlichen Religion. In dem gemischten Familienbuche (RV 8) wird der Gandharve zweimal erwähnt, doch in feindlichem Sinne, als ein schlimmer Dämon, den Indra beschleicht und tötet, den Frommen, den Betern zur Freude.[1]

Jene oben erwähnte idealisierende Schilderung des Gandharven hat ihren Platz nur in den sogenannten Sammelbüchern des Rigveda, von denen insbesondere Buch 1 und 10 einen wesentlich freieren und vielseitigeren Charakter tragen, ja sogar phallische Elemente aufweisen, die sonst — in den Familienbüchern — streng vermieden, ja perhorresziert werden, während Buch 9 ausschließlich dem Somakult gewidmet ist. In diesen Sammelbüchern erscheint nun der Gandharve, wenn auch nicht gerade sehr oft, so doch immerhin mehr als ein Dutzend mal erwähnt, — und hier ist er keineswegs feindselig behandelt. Hier erscheint er vor allem als der den Göttern befreundete Hüter des himmlischen Methes, des himmlischen Soma. Er wird der himmlische Gandharve genannt, der Durchmesser des Luftraumes. Er fördert die Andacht, er rühmt den Unsterblichkeitstrank.[2] Gandharven haben den Saft in den Soma gelegt.[3] An des Gandharven fester Stätte schlürfen die Weisen in Andacht den butterreichen Trank.[4] Der Gandharve und die Wasserfrau sind die Eltern des ersten Menschenpaares, Yama und Yami.[5] Der Gandharve steht auch zur Sonne in Beziehung, er ergreift den Zügel des Sonnenrosses.[6] Im neunten Buch, dem Somabuch, das naturgemäß den Gandharven öfters erwähnt, weil er ja der Hüter des himmlischen Soma ist, finden wir Stellen wie z. B. die folgenden:

Der Gandharve hütet seine (des Soma) Stätte, es schirmt der Wunderbare die Geschlechter der Götter; er faßt den

[1] RV 8, 1, 11: Er (Indra) beschlich den unbesiegten Gandharven; und RV 8, 66, 5 — in dem schönen Liede, das des eben geborenen Indra Heldentaten rühmt — heißt es: „In dem bodenlosen Luftraum durchbohrte Indra den Gandharven, den Betern zur Freude."

[2] Vgl. RV 10, 139, 4—6;

[3] Vgl. RV 9, 113, 3.

[4] Vgl. RV 1, 22, 14.

[5] Vgl. RV 10, 10, 4.

[6] Vgl. RV 1, 163, 2.

Feind mit dem Netz, der Netzsteller; die Frömmsten haben den Genuß des Methes erlangt (RV 9, 83, 4).

Oder auch:

Aufrecht stand der Gandharve am Firmament, alle seine (des Soma) Gestalten beschauend; es strahlte sein Licht mit hellem Glanz, der Lichte ließ erstrahlen die beiden mütterlichen Welten (RV 9, 85, 12).

Und ein Lied des zehnten Buches (10, 123) verherrlicht in mystischen, hoch klingenden Tönen den holden Gandharven, den Gebieter der Apsaras. Hier erscheint sein Bild wie in Licht und Duft getaucht. Aufrecht steht er auf des Himmels Rücken, schimmernde Waffen tragend, in ein duftiges Gewand gehüllt; wie Himmelsglanz läßt er Liebliches schauen usw.

Wir wundern uns nicht, wenn Graßmann angesichts solcher Schilderungen in dem Gandharven eine Personifikation des Regenbogens zu erkennen glaubte.[1] Wir wundern uns auch nicht, wenn Kuhn den Gandharven zuerst auf die hinter Wolken und Nebeln verborgene Sonne deuten wollte.[2] Doch er ließ diese Ansicht mit Recht später selbst fallen und bezeichnete die Gandharven als „unzweifelhafte Wolkendämonen".[3] Elard Hugo Meyer widmete dann der Untersuchung ihres Wesens ein eigenes, gründliches und wertvolles Buch,[4] in welchem er die Gandharven als Winddämonen oder Wind- und Wetterdämonen deutet. Das sind sie, unzweifelhaft. Aber ebenso unzweifelhaft sind sie auch Fruchtbarkeitsdämonen. Darin liegt kein Widerspruch. Wir wissen es längst durch Mannhardts Untersuchungen, wie nah sich Winddämonen und Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämonen berühren, wie der Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämon in Wind und Wetter sein Leben äußert, wie manche Gestalten der Volksphantasie unzweifelhaft deutlich beides sind, Wind- und Fruchtbarkeitsdämonen zugleich.[5]

[1] Vgl. Graßmanns Rigveda-Übersetzung, T. II p. 400.

[2] In dem schon zitierten Aufsatz Ztschr. f. vgl. Sprachf. I p. 513 flg.

[3] In seinem berühmten Buche „Die Herabkunft des Feuers und Göttertrankes, p. 174 (neue Ausgabe p. 153).

[4] Vgl. Elard Hugo Meyer, Gandharven-Kentauren (Indogermanische Mythen I), Berlin 1883; s. namentlich p. 4 flg. die Zeugnisse der indischen Literatur.

[5] Vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte p. 201 flg.

Das Bild, das die Sammelbücher des Rigveda von dem Gandharven zeichnen, ist ein lichtes, aber darum doch durchaus kein sehr klares. Dies Bild allein hätte uns nimmermehr zum richtigen Verständnis seines Wesens geführt. Nur zwei Züge desselben stehen fest und dürfen als zweifellos alt bezeichnet werden: Seine Vorliebe für den himmlischen Rauschtrank, den er eifrig hütet; und sein Liebesverhältnis zu den schönen himmlischen Nymphen, den Apsarasen.

Wie anders ist das Bild der Gandharven, das uns aus den Beschreibungen des Atharvaveda entgegentritt. Das sind priapische, freche Gesellen, phallische Dämonen, die sich nicht damit begnügen, mit ihren schönen Liebchen, den Apsarasen, den indischen Nymphen, zusammen zu tanzen, zu schaukeln, zu spielen und der Liebe zu pflegen, die vielmehr auch den Weibern der Menschen nachstellen, im Schlaf wie im Wachen, um die Wohnungen der Menschen des Abends herum tanzen, an die Weiber heran tanzen, in allerlei Gestalten, greulichen, aber auch lieben und wohlbekannten, denn sie verstehen die Kunst, sich zu verwandeln und sie werden besonders den Wöchnerinnen gefährlich, der Leibesfrucht und den neugeborenen Kindlein. Daher man sie mit kräftigen Sprüchen und wirksamen Kräutern bannen und fern halten muß. Hören wir, um sie kennen zu lernen, nur ein paar Verse eines Beschwörungsliedes, das mit Hilfe des kräftigen Kräutleins Ajaçṛiṅgî oder Bockshorn zuerst die Apsarasen, dann die Gandharven verscheuchen will:

Dem herantanzenden Gandharven, dem mit einem Haarbusch versehenen Gatten der Apsaras, dem zerspalte ich die Hoden, dem schneide ich den Schwanz ab.

Der eine wie ein Hund, der eine wie ein Affe, wie ein ganz behaarter Knabe[1]; wie der Geliebte anzuschauen, so verwandelt verfolgt der Gandharve das Weib; den vertreiben wir von hier mit kräftigem Gebet.

Eure Frauen sind ja die Apsarasen, ihr Gandharven, ihr seid ja doch Gatten! Lauft weg von hier, ihr Unsterblichen! Verfolget nicht die Sterblichen![2]

[1] d. h. offenbar ein kleiner Kerl, nicht größer wie ein Knabe und ganz behaart.

[2] Vgl. Atharvaveda 4, 37, 7. 11. 12.

Fast noch drastischer, jedenfalls noch mannigfaltiger, sind die Schilderungen eines andern Beschwörungsliedes, das namentlich die Wöchnerinnen schützen will, vor den Gandharven und allen möglichen andern, ihnen verwandten phallischen Dämonen. Es entgehen uns leider eine ganze Reihe von Zügen in diesem Liede, weil wir viele Worte nicht zu übersetzen wissen, nicht sagen können, ob es bedeutsame Epitheta oder vielleicht nur Namen verwandter phallischer Plagegeister sind. Doch was wir verstehen, reicht vollkommen aus, um ein recht lebendiges, freilich auch recht abstoßendes Bild zu gewinnen.[1]

Sie kriechen zwischen die Schenkel, diese bösen Gesellen, man muß sie von der Scham, von den Posteriora des Weibes vertreiben. Sie beschnüffeln, betasten, belecken. Im Schlaf legt sich einer zu dem Weibe, in der Gestalt des Bruders oder des Vaters, andre in Eunuchengestalt. Da beschleicht einer die Schlafende, da tut einer der Wachenden Schaden an, läßt sie wohl gar eine Fehlgeburt tun. Den schlüpfrigen Liebhaber muß man vertreiben. Sie umtanzen die Häuser zur Abendzeit, wie Esel[2] schreiend. Sie sind wanstige Kerle.[3] Sie tanzen wie Eunuchen, machen Lärm im Walde. Die Sonne ertragen sie nicht, wenn sie vom Himmel brennt — offenbar ein lichtscheues Gesindel. In Bocksfelle gehüllt, stinkend, mit rotem Mund — man muß sie vertreiben! Sie stoßen den Weibern (zwischen) die Hinterbacken. Sie sitzen im Ofen und kichern. Sie haben Hoden wie Töpfe so groß. „Die weiberliebenden Gandharven, die die Neugeborenen sterben lassen, bei den Wöchnerinnen liegen, die soll das Kraut Piñga vertreiben, wie der Wind die Wolke.“ Die haarigen Kerle fressen rohes Fleisch, fressen Menschenfleisch, fressen die Leibesfrucht — man muß sie vertreiben! „Piñga beschütze das geboren werdende (Kind), daß sie nicht das Männlein zum Weiblein machen, daß die Eieresser nicht die Leibesfrucht schädigen[4], verscheuche von hier die Dämonen!“ usw.

---

[1] Vgl. Atharvaveda 8, 6.

[2] Der Esel gilt sprichwörtlich als geiles Tier.

[3] RV 8, 6, 10 kukshilâḥ; also Dickbäuche wie die griechischen Phallophoren.

[4] Sie essen die Hoden des männlichen Kindes, offenbar um noch an Manneskraft zu gewinnen; und dadurch machen sie aus Knaben Mädchen.

Das dürfte genügen zur Charakteristik. Es bestätigt sehr *drastisch, was auch der Yajurveda sagt: „Die Gandharven* sind Weiberliebhaber."[1] Es reicht wohl auch aus, um begreiflich zu machen, warum die Sänger der Familienbücher des Rigveda von diesen Gesellen nichts wissen wollen und sie daher am liebsten gar nicht erwähnen; warum die Sänger der Sammelbücher die somahütenden Liebhaber der Apsarasen in so ganz anderem Lichte zeigen.

Wir haben noch direktere, ganz ausdrückliche Zeugnisse dafür, daß die Dichter der Rigvedalieder phallische Götter und Phallusverehrung verabscheuten.

In einem dieser Lieder[2] wird uns erzählt, daß Indra bei Bezwingung der hunderttorigen Veste der bösen Dämonen die Çiçnadevas tötete. Dieses Wort, das im Nirukta durch „unkeusch, buhlerisch" erklärt wird[3], will das Petersburger Wörterbuch eher von Dämonen oder falschen Göttern verstanden wissen, und Graßmann übersetzt es auch dementsprechend durch „Schwanzgötter, geschwänzte Dämonen". Die beiden Teile des Compositums sind ganz deutlich: çiçná „Schwanz", meist vom männlichen Gliede gebraucht, und devá „Gott". Es drängt sich also die Vorstellung phallischer Dämonen auf, die Gott Indra bei Verrichtung jener Heldentat umbringt. Garbe hat das Wort etwas anders gefaßt[4] und deutet es auf Phallusverehrer. So übersetzte es auch schon Ludwig an den beiden Stellen des Rigveda, an denen es überhaupt vorkommt.[5] Beide Auffassungen sind möglich. Die Form spricht mehr für Garbe-Ludwig, der Zusammenhang der beiden Stellen, wie mir scheint, mehr für Roth-Graßmann. An der ersterwähnten Stelle sind die Çiçnadevas offenbar Gegner, welche Indra bei der Eroberung der mythischen hunderttorigen Burg tötet. Es kann sich da nur um Dämonen, nicht etwa um Menschen handeln.

[1] Vgl. Mâitr. Saṃhitâ 3, 7, 3 strîkâmâ vâi gandharvâḥ.

[2] Ṛigveda 10, 99, 3.

[3] Nirukta 4, 19 erklärt çiçnadevâḥ durch abrahmacaryâḥ; es ist eine Erläuterung zu RV 7, 21, 5.

[4] Nämlich als Bahuvrîhi-Compositum, also eigentlich „den Schwanz zum Gott habend". Der Akzent spricht für diese Auffassung. Vgl. R. Garbe, Das Akzentuationssystem des altindischen Nominalcompositums, Ztschr. f. vergl. Sprachf. N. F. III p. 498.

[5] RV 7, 21, 5; 10, 99, 3.

Die Dämonen aber werden wir uns doch eher und natürlicher als phallische Buhlgeister denken, wie als Anhänger eines Phallusdienstes. Doch ist auch das Letztere immerhin denkbar. Es könnten perhorreszierte menschliche Phallusverehrer in die dämonische Sphäre erhoben, zu einer Art von Teufeln geworden sein. Auch die andere Stelle (RV 7, 21, 5) ist in dieser Beziehung nicht absolut entscheidend. Es ist da von Hexen und Dämonen und allerlei „wechselndem" — d. h. wohl die Gestalt wechselndem Gesindel die Rede, vor welchem Gott Indra seine Verehrer schützen soll. Dann heißt es weiter: „Nicht sollen die Çiçnadevas sich zu unserem Opfer nahen!" Es liegt auch hier offenbar am nächsten, an phallische Dämonen zu denken, ohne daß dem Frommen ärgerliche Phallusverehrer geradezu ausgeschlossen wären. Das Lied gehört der vornehmsten Sängerfamilie des Rigveda an, den Vasishthas, bei denen diese ausgesprochene Abneigung wohl besonders verständlich ist. Diesen Dichtern, die so unvergleichlich schön, so erhaben und rein von Varuṇa sangen, mußten phallische Buhlgeister wohl höchst ekelhaft sein; ihnen lag gewiß auch Phallusverehrung meilenweit fern. Sie ist den klassischen Sängern des Rigveda überhaupt ein Greuel gewesen.[1]

[1] Ich halte es nicht für unwahrscheinlich, daß im letzten Verse des Liedes RV 1, 29 Indra angerufen wird, einen Dämon zu töten, dessen Name ihn als Phallusverehrer bezeichnet. Es heißt dort: „Erschlage jeden Parikroça, zermalme den Kṛikadâçu!" Der erste dieser Namen, die offenbar böse Dämonen oder sonst dem Indra feindliche Wesen bezeichnen, bedeutet soviel wie „der ringsherum schreiende oder schmähende". Was aber bedeutet Kṛikadâçu? Der Schlußteil dieses Compositums ist offenbar von der Wurzel dâç „verehren" abgeleitet und heißt soviel wie „verehrend". Schwieriger ist es, über den ersten Teil, das Wort kṛika, zu urteilen. Im Veda kommt dasselbe selbständig nicht vor, ist auch aus der späteren Sprache nur einmal, und zwar in der Bedeutung „Kehlkopf" im Pet. Wört. verzeichnet (H. 587). Damit ist für den vedischen Namen nichts anzufangen. Vielleicht aber gibt uns in diesem Fall die Vergleichung einen brauchbaren Fingerzeig. Das Wort kṛika ließe sich mit dem griechischen κέρκος zusammenstellen, κέρκος aber bedeutet Schwanz des Tieres, Sterz, auch πόσθη = männliches Glied. Dürfen wir diese Bedeutung, wie ich für sehr wahrscheinlich halte, für kṛika annehmen, dann würde kṛikadâçú „Phallusverehrer" bedeuten. — Die von Herakles besiegten Kerkopen sind wohl ähnliche, wesenverwandte Dämonen, entweder Phallusverehrer oder phallische Gesellen. Bei ihnen ist nur ein humo-

Diese Haltung der Rigvedadichter gegenüber phallischen Göttern und Phallusdienst war vielleicht auch mit bestimmend für sie bei der Art, wie sie den Rudra behandelten, den sie zwar nicht ausschlossen aus dem Kreise ihrer Götter, — dazu war er augenscheinlich zu groß und angesehen — der aber doch — wie wir sahen — in diesen Liedern auffallend beiseite geschoben und verhältnismäßig wenig berücksichtigt ist. Ich halte es für sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß dies — von dem früher Gesagten abgesehen — auch damit zusammenhängen dürfte, daß mit dem Kult des Rudra-Çiva im Volke wohl schon seit alters Phallusverehrung verbunden war. Rudra-Çiva ist nicht nur Seelengott und Seelenführer, Todesgott und Herr der Gespenster, sondern auch ein großer Fruchtbarkeitsgott[1], und als solcher hat er das Liñgam, den Phallus, zum Symbol. Die Liñgam-Verehrung im Çivakult ist heute noch in Indien weit verbreitet. Man nahm früher an, daß sie jungen Datums, vielleicht aus den Religionen der Ureinwohner Indiens in die arisch-indische Religion nachträglich eingedrungen sei, nicht zum wenigsten gerade aus dem Grunde, weil der Rigveda nichts von ihr weiß. Doch erscheint es jetzt sehr viel wahrscheinlicher, daß das indische Volk diesen Phalluskult schon aus der arischen Urzeit mitbrachte und daß nur die entschiedene Abneigung der Begründer der vedischen Religion gegenüber diesem Kult ihn ausschloß und dazu verurteilte, in der Stille, im Volke sein Leben zu fristen, bis er dann später mit dem großen Gott Çiva und unter seinem Schutze hervortrat, sich Duldung und Anerkennung erzwang. Auch die mit Rudra-Çiva nach meiner Überzeugung urverwandten griechischen Götter Dionysos-Hermes sind mit dem Phalluskult in mancherlei Weise schon seit uralter Zeit verbunden. Er ist — wie schon gesagt — aller Wahrscheinlichkeit nach ein Erbteil der arischen Urzeit, wie er überhaupt bei primitiven Völkern vielfach anzutreffen ist.

ristischer Einschlag des Wesens bemerkbar, der denn auch auf Herakles' Behandlung der Kerkopen nicht ohne Einfluß bleibt.

[1] Vgl. über den wichtigen Typus der arischen Seelengötter, die zugleich Fruchtbarkeitsgötter sind, meine „Bemerkungen zu Oldenbergs Religion des Veda" in der Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. IX, p. 233—252.

Die wichtige Frage, die wir uns gestellt, darf jetzt als beantwortet gelten. Das vedische Drama konnte keine phallischen Schauspieler, keine phallischen Chöre haben, eben aus dem Grunde, weil die Dichter der Rigvedalieder von phallischen Dämonen und Göttern nichts wissen wollten, sie verabscheuten und verbannten, ihren Gott Indra herbeiriefen, damit er sie von ihrem Opfer fern halte, und rühmend von diesem ihrem Lieblingsgotte erzählten, daß er phallische Götter kämpfend vernichtet habe.

Doch bei aller Achtung vor den moralischen Beweggründen dieser Haltung und Richtung der vedischen Dichter — wenn wir bedenken, welch eine eminente, führende und tragende Rolle bei der Entstehung und Entwicklung des griechischen wie auch des mexikanischen Dramas gerade die phallischen Dämonen spielten, wie sie ihre unverwüstliche Lebenskraft und Zeugungskraft durch Jahrhunderte und Jahrtausende in Griechenland und von dort ausgehend auch bei andern arischen und nicht arischen Völkern bewährt und bewiesen haben, wie sie trotz aller Derbheit und Roheit ihres Wesens, weil ein urwüchsig gesunder Kern in ihnen steckte, fort und fort die Lieblinge des Volkes blieben, dessen gute Laune sie als lustige Sorgenbrecher immer wieder auffrischten; wie sie ruhig fortlebten auch dann, als das antike Drama höheren Stiles zugrunde ging und verschwand; wie sie in allem Wandel der Zeiten und des Kostüms im tiefsten Grunde doch immer dieselben blieben, eine unerschöpfliche Quelle dramatischer Dichtung — wir kennen ihre Geschichte ja jetzt durch das schöne Buch von Hermann Reich[1] —, wenn wir dies alles bedenken, dann werden wir uns der Befürchtung kaum erwehren können, daß die vedischen Dichter grade durch ihre Ausschließung und Verbannung der phallischen Dämonen eine der wichtigsten und kräftigsten Lebensadern unterbanden, die imstande gewesen wäre, den Organismus des Dramas fort und fort mit neuem, frischen, warmen Blute zu speisen, ihn jung und gesund zu erhalten. Und daß diese Befürchtung sehr wohl begründet ist, das lehrt — wie ich glaube — die Geschichte des vedischen Dramas, das trotz mancher sehr gelungener, ja

[1] Der Mimus. Berlin 1903.

herrlicher Schöpfungen sich doch nicht lebendig erhalten konnte. Die Schar der Maruts, der Waffentänzer, vermochte den phallischen Schwarm nicht zu ersetzen.

Doch ich habe damit vorausgegriffen. Wir müssen vielmehr einen Augenblick still stehen und zurück schauen.

Da stehen die Dialoglieder des Rigveda vor uns. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie — wie Hertel dargelegt hat — mit verteilten Rollen gesungen wurden, und natürlich auch agiert, soweit hier von Aktion die Rede sein kann. Alles, was wir vom Ursprung des Dramas wissen, alle Analogien der primitiven Völker, die noch näher liegenden Beispiele des griechischen und des mexikanischen Dramas, und die indische Tradition selbst in ihren sagenhaften Nachrichten über die Anfänge des Schauspiels, machen es wahrscheinlich im höchsten Grade, ja drängen geradezu auf die Voraussetzung hin, daß auch hier, bei dem indischen Drama Gesang und Aktion ganz intensiv mit Tanz verbunden war. Und diese Voraussetzung wurde in überraschender Weise durch den Umstand bestätigt, daß — anscheinend unmotiviert und darum auch vielfach verkannt, verschoben und umgedeutet — eine Reihe von vedischen Göttern in den Liedern des Rigveda als Tänzer bezeichnet und angerufen werden, tanzend auftreten, ihre Taten tanzen oder zu denselben heran tanzen, Lieder anführend oder Lieder singend und jauchzend tanzen. Speerbewaffnet tanzen die Maruts bei den Opferfesten der Menschen und Indra führt bei dem Frühlingsfest der Wiedergewinnung des Opferfeuers und Wiederbeginn der Opferfeste nach dem Takte eines bekannten vedischen Versmaßes einen Triumphtanz auf. So ist der Tanz der Götter, auch ihr Tanz bei den Festen, für die älteste vedische Zeit hinlänglich gesichert. Es spricht alles dafür und nichts dagegen, daß wir uns in der Tat die vedischen Götter als tanzende Akteure der Saṃvâda-Hymnen zu denken haben. Und diese Annahme wird noch wahr scheinlicher durch den Umstand, daß gerade diejenigen Götter, die im Veda als Tänzer bezeichnet werden — allen voran Indra — bei mehreren der hier in Betracht kommenden Götterdramen hervorragend beteiligt sind. Das stimmt zusammen. Wir können kaum noch daran zweifeln, daß der Veda uns in den Dialoghymnen tatsächlich kleine kultliche Dramen, Götterdramen, Mysterien also, erhalten hat.

Und man kann, wenn man will, noch weiter gehen. Wir erinnern uns der kleinen kultlichen Dramen bei den Cora-Indianern. Die Lieder, die dazu gesungen wurden, mit denen man den Tanz und die Aktion begleitete, waren nicht dialogisch, nicht dramatisch. Es waren erzählende Lieder, halb lyrisch erzählend. Derartige Lieder hat der Rigveda in Menge. Könnten nicht auch sie einst — wenigstens zum Teil — kultliche Tänze begleitet haben?

Doch es wird gut sein, diesen Flug der Phantasie zu hemmen und die tatsächlichen Verhaltnisse, soweit wir sie aus der Überlieferung kennen, nüchtern ins Auge zu fassen.

Von alledem weiß ja doch die Überlieferung nichts, schlechterdings nichts. Sie kennt kein kultliches Drama im Veda. In dem uns bekannten Ritual der vedischen Zeit haben die Dialoglieder — wie schon öfters bemerkt — überhaupt keine Rolle. Sie scheinen mehr ein dekoratives, literarisches Beiwerk der Rigvedasammlung zu sein — ohne wirkliche Bedeutung für den Kultus. Und was die Tänzer unter den Göttern betrifft — wie wenige sind es schließlich, bei denen wir diese Eigenschaft nachweisen können? insbesondere, wenn man die große Menge der übrigen Götter dagegen hält, von deren Tanz wir nie etwas hören. Und dazu gehören auch einige Götter, die an den dialogischen Hymnen mit beteiligt sind — wie Varuṇa und Agni. Das Ritual weiß überhaupt nichts vom Tanze der Götter. Welche Bedeutung kann er dann schließlich im Kulte gehabt haben?

Es nimmt sich in der Tat doch recht mager aus: Etwa ein Dutzend dialogischer Lieder unter den mehr als tausend Hymnen des Rigveda, — und neben der Marutschar nur einige wenige Götter, die tanzen oder Tänzer genannt werden! Und dazu beschränkt sich die Erwähnung dieser Eigenschaft bei mehreren derselben auf eine einzige Stelle! Was will das sagen? Kann es sich da wirklich um einen wichtigen Zug im Wesen dieser Götter handeln?

Und weiter dann in der darauffolgenden Zeit, der Yajurveden, der Brâhmaṇas und Sûtras, nicht einmal mehr diese dürftigen, seltenen Erwähnungen! Absolutes Schweigen über etwaige kultliche Dramen und tanzende Götter! Sieht so der Anfang einer wichtigen kulturellen, literarischen Entwicklung aus?

Nein, in der Tat, gewiß nicht! Das ist kein Anfang, — das ist weit eher ein Ende!

Lévi und Hertel sind beide im Irrtum, wenn sie die Dialoghymnen des Rigveda für den Anfang des indischen Dramas halten. Es gibt von diesem Punkte aus keinerlei Weiterentwicklung, — auch nicht die leiseste Spur einer solchen. Es spinnen sich keine Fäden von den Saṃvâda-Hymnen durch die Jahrhunderte hin bis zu dem klassischen Drama der Inder. Die Yâtrâs der Vishṇu-Krishṇa-Religion, die zweifellos älter sind als das klassische Nâṭaka, als eine Art Zwischenstufe zwischen den Saṃvâda-Hymnen des Rigveda und dem späteren Drama anzusehen, war kein glücklicher Gedanke von Hertel.[1] Er drückt das freilich nicht mit diesen Worten aus, aber es kommt doch ungefähr darauf hinaus, wenn er die Dialoglieder des Rigveda als das Ursprüngliche, den Anfang hinstellt und dann von einer Weiterentwicklung des Dramas spricht, das volkstümliche Drama der Yâtrâs „dem alten Typus treuer geblieben" sein läßt, — d. h. treuer als die Weiterentwicklung in das Epos hinein —, bis dann das eigentliche Kunstdrama einsetzt. Aber die Yâtrâs sind weit primitiver als die Dialoglieder des Rigveda! Sie sind bis in die Gegenwart hinein, unbeschadet mehrerer Versuche, sie auf eine höhere literarische Stufe zu erheben, ganz volkstümliche Aufführungen geblieben. Die Dialoglieder des Rigveda repräsentieren den Yâtrâs gegenüber eine weit höhere Stufe der Kunstentwicklung, sie sind zum Teil sogar in ihrer Art ganz glänzende dichterische Leistungen, wie wir weiterhin deutlich sehen werden. Von dieser Höhe gibt es keine Linie, die zu den Yâtrâs hinführen könnte, ganz abgesehen davon, daß die verbindenden Fäden nirgends sich wahrnehmen lassen. Die Yâtrâs repräsentieren ihrem Typus nach eine Stufe, die hinter derjenigen der Saṃvâdahymnen zurückliegt. Sie sind das volkstümliche Mysterium gegenüber dem in den Dialogliedern auf die Höhe der echten Kunstübung seiner Zeit erhobenen kultlichen Drama. Beide sind zweifellos aus nahe verwandten oder auch gleichen primitiven Anfängen entsprossen, aber sie liegen nicht in derselben Linie, man darf sie keinesfalls genetisch miteinander verknüpfen.

[1] Vgl. Hertel a. a. O. p. 166. 167.

Nein, das kultliche Drama, das Mysterium, wie es in den Dialogliedern des Rigveda vor uns liegt, ist kein Anfang, sondern ein Ende! Auf dieser Linie folgt weiter nichts. Und man begreift auch sehr gut, warum. Jenen Männern, die in der auf den Rigveda folgenden Zeit das indische Opferritual ausbauten und feststellten, war offenbar das kultliche Drama, das Mysterium nicht nach dem Sinn. Das leibhaftige Auftreten der Götter in eigener Person, von Menschen dargestellt, — ihr Tanzen und Singen, das mochte leicht einer späteren Zeit, zumal einer priesterlich immer mehr verzopften und versteinerten, anstößig sein. Und wenn diese Priester solches Auftreten, Singen und Tanzen der Götter in Person mit der göttlichen Würde nicht vereinbar fanden, dann muß man — um gerecht zu sein — doch auch sagen, daß sie nicht ganz und ausschließlich im Unrecht waren. Es war ein guter alter Brauch, der gewiß auf uralter volkstümlicher Grundlage ruhte. Er hat in den Dialogliedern des Rigveda eine hohe Stufe künstlerischer Vollendung erreicht. Aber darum war er doch nicht unanfechtbar. Und er wurde offenbar nicht nur angefochten, sondern ging tatsächlich zu Grunde, verschwand in dem vedischen Priesterritual spurlos, für immer.

Viel Volkstümliches, das aus alten Zeiten herstammt, haben die priesterlichen Ritualisten der Vedazeit sacral stilisiert, und so erstarren lassen: Wettrennen und Scheibenschießen, Feueranzünden und Schaukeln und anderes mehr noch. Anderes derart haben sie ganz verschwinden lassen. Und dahin gehört offenbar auch das kultliche Drama, das Mysterium — wohl der schwerste, jedenfalls der von uns am meisten zu beklagende Verlust in dieser Richtung.

Wir erwähnten die verhältnismäßig kleine Anzahl dramatischer Lieder im Rigveda, die wenigen Stellen, an denen die Götter als Tänzer auftreten. Das spricht für ein Aussterben der Sitte. Der Göttertanz ist schon verschwunden. Doch die eine Stelle, in der die Açvinen als Tänzer bezeichnet werden, wird zu einem Zeugnis wichtigster Art durch den schon erwähnten Umstand, daß die mit den Açvinen unbestreitbar urverwandten Dioskuren in Griechenland stark ausgeprägt als Tänzer erscheinen. Die eine Stelle, in welcher vom Tanze der Ushas unzweifelhaft deutlich die Rede ist, erscheint unschätzbar durch die Parallelen der andern arischen Völker: die tanzende Eos der

Griechen, die tanzende junge Sonne im Frühling bei Germanen und Letten, die tanzende Sonne am Sonnwendmorgen bei den Slawen. Die Waffentänzerschar der Maruts setzt ihre Tänze in Indien nicht fort, doch wir werden sehen, daß sie in den tanzenden Scharen der Kureten, Korybanten, Salier und germanischen Schwerttänzer ihre Entsprechung finden; und auch dem tanzenden Indra werden wir merkwürdige Gegenstücke bei den verwandten Völkern an die Seite zu stellen haben. So laufen verbindende Fäden vom vedischen Göttertanz-Drama zwar nicht zeitlich hinunter zum klassischen Nâṭaka, wohl aber offenbar zeitlich hinauf, über die vorvedische Zeit der Inder in die arische Urzeit hinein, — zu tanzenden Göttern der arischen Urzeit und — wie sich bald immer deutlicher zeigen wird — zu einem urarischen kultlichen Drama mit Tanz und Gesang der Götter und Dämonen, dem Mysterium der Urzeit.

Was aber in dem von den Priestern gepflegten Götterkult höherer Ordnung sich nicht halten konnte, sondern an der Mißgunst der strengen Ritualisten zu Grunde ging, nachdem es jene Kunstblüte erlebt hatte, deren Zeugen noch heute für uns die Dialoglieder des Rigveda sind, das lebte in den niederen Regionen des Volkes unbekümmert weiter. In dem volksmäßigen Kult derselben Götter, die die Dichter der Rigvedalieder nach Möglichkeit beiseite geschoben hatten, im Kulte des Vishṇu, der durch die Identifikation eines offenbar historischen Helden mit ihm, des Yâdavaführers und Weisen Kṛishṇa Devakîputra, eine besondere und sehr populäre Ausprägung gewonnen hatte, lebte das primitive Mysterium mit Tanz und Gesang fort, und ebenso wohl auch in dem Kult des gefürchteten und dennoch leidenschaftlich, orgiastisch verehrten Seelen- und Fruchtbarkeitsgottes Rudra-Çiva. Hier erhielt sich die alte volkstümliche Übung der kultlichen Dramen, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Urzeit stammt, in dem priesterlichen Kult der Rigvedareligion aber keine Stätte mehr hatte. So allein erklärt sich die schon früher erwähnte wichtige Tatsache, daß die Wurzeln des indischen Dramas in dem Kult der genannten Volksgötter liegen, daß seine Entwicklung mit der Verehrung des Vishṇu-Kṛishṇa und des Rudra-Çiva aufs engste verknüpft ist; daß die ältesten dramatischen Aufführungen, von denen Geschichte und Sage berichten, der Vishṇu-Kṛishṇa Legende

angehören, während Çiva als der Patron des klassisch-indischen Dramas dasteht. Leider läßt uns die Lückenhaftigkeit der Überlieferung das nähere dieses Entwicklungsprozesses nicht erkennen, so daß wir ganz außerstande sind, die beiden Kulte bezüglich ihrer Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte des indischen Dramas gegeneinander abzuwägen. Und ebensowenig vermögen wir gegenwärtig bereits einen dritten Faktor gehörig abzuschätzen: den Einfluß der Griechen. Hermann Reich hat, wie ich glaube, in seinem schon mehrfach erwähnten Buche den Nachweis geliefert, daß dieser vielumstrittene Einfluß tatsächlich stattgefunden hat und daß es der griechische Mimus war, welcher denselben übte. Der Nachweis beschränkt sich aber vorderhand auf das berühmte Drama des Çûdraka, „das irdene Wägelchen", welches eine in vieler Beziehung ganz singuläre Stellung einnimmt und sich von allen andern indischen Dramen seinem ganzen Charakter nach auffällig und wesentlich unterscheidet. Wieweit von einem Einfluß der Griechen auch auf die andern indischen Dramen, das gesamte Theater der Inder, geredet werden darf, das scheint mir vorläufig eine noch nicht spruchreife Frage zu sein. Sie wird zu ihrer Entscheidung noch eingehender Untersuchung bedurfen und Reich schließt doch wohl etwas zu leicht von dem einen Drama auf alle andern. Wir müssen diese Frage hier dahingestellt sein lassen und wollen es nicht unternehmen, die Grenzlinie zwischen dem einheimischen und dem fremden Einfluß in der Entwicklungsgeschichte des indischen Schauspiels zu ziehen. Daß aber der Kult des Vishṇu-Kṛishṇa und Çiva dabei wesentlich mitbeteiligt gewesen ist, darüber wird wohl kein Zweifel bestehen können.

Der volkstümliche Kult des Vishṇu-Kṛishṇa wie auch der des Rudra-Çiva trugen beide ein phallisches Element in sich. Die brünstige Erotik des einen Gottes, der Liñgam-Kult im Dienste des andern sind stark hervortretende, wohl zu beachtende Züge. Aber außer dem Kult dieser beiden Götter werden wir nach der indischen Tradition auch den sehr populären Gestalten der phallischen Gandharven und der mit ihnen verbundenen schönen Apsarasen eine Rolle in der ersten Entwicklung des indischen Dramas wohl unbedingt zuschreiben müssen. Sonst würde die Tradition gewiß nicht so bestimmt berichten, daß Gandharven und Apsarasen die Schauspieler bei jenen ersten, vor den Göttern

aufgeführten Dramen abgaben. Es ist freilich nur Sage, aber sie birgt gewiß einen historischen Kern, der sich wohl dahin präzisieren läßt, daß aller Wahrscheinlichkeit nach in den ältesten in der Erinnerung fortlebenden dramatischen Spielen die Gestalten der Gandharven und Apsarasen eine hervortretende Stellung einnahmen. Diese Tradition aber hat um so mehr für sich und klingt um so wahrscheinlicher, als ja doch gerade die Gandharven jenen phallischen Dämonen urverwandt sind, die in Griechenland eine so wesentliche Rolle bei der Entstehung und Entwicklung des Dramas spielten, — deren Wesensverwandte, wie wir schon gesehen haben, auch die Träger des altmexikanischen Dramas waren — eine Analogie, die wir um so weniger geringschätzen wollen, als es sich um ein weit entlegenes, gar nicht verwandtes Volk handelt. Kein Zweifel, daß gerade der phallische Charakter dieser Fruchtbarkeitsdämonen sie zu der Rolle, die Träger des Dramas zu bilden, besonders disponiert haben muß.

Also gerade jene von den Dichtern der Rigvedalieder verabscheuten und verbannten Çiçnadevas waren dazu bestimmt, die nicht wieder unterdrückten, nicht wieder welkenden Anfänge eines indischen Dramas zu tragen und zu stützen. Und es muß für die Entwicklung dieses Dramas von ganz entscheidender Bedeutung gewesen sein, daß die Volksgötter Vishṇu und Çiva, die einst beiseite geschobenen, mit einem Male die größten und meist verehrten Götter des brahmanischen Indien wurden.

Zwei Linien zeigt die Entwicklung des ältesten indischen Dramas, deren Anfänge wohl beide wesentlich gleichartig auf ein kultliches Drama der arischen Urzeit zurückweisen. Sie laufen parallel, haben aber ein sehr verschiedenes Schicksal. Die eine dieser Linien verläuft im Kultbereich der Rigvedareligion und gehört deren ältester Geschichte an. Sie hebt sich rasch zu bedeutender Höhe — in den Dialogliedern des Rigveda —, um dann plötzlich abgeschnitten zu werden. Die andere Linie verläuft zuerst mehr in der Stille, unbemerkt, im volksmäßigen Kult des Vishṇu-Kṛishṇa und Rudra-Çiva, denen sich die Gandharven, diese genußfreudigen phallischen Fruchtbarkeitsdämonen, und die schönen Apsarasen hinzugesellen. Und diese Linie läuft, ohne jemals abzubrechen, durch Jahrhunderte und Jahrtausende bis in die Gegenwart

fort. Die phallischen Götter und Dämonen haben sich auch hier lebenskräftig erwiesen, wenn auch in anderer Art wie in Griechenland.

Die dramatische Terminologie spiegelt diese Entwicklung wider. Nṛitú heißt, wie wir bereits gesehen haben, im Rigveda der Tänzer, resp. der Mime im kultlichen Drama. Das Wort — von der Wurzel nart, nṛit „tanzen" abgeleitet — gehört der alten Hochsprache an, die man oft mißbräuchlich Sanskrit, meist vedisches Sanskrit nennt, obwohl es genau genommen nur die Sprache ist, aus welcher das Sanskrit — die klassische Sprache des indischen Mittelalters — hervorgeht. Man würde diese Sprache wohl richtiger als Althochindisch bezeichnen, doch ist „vedisches Sanskrit" gebräuchlicher geworden und keinem Mißverständnis ausgesetzt. Nṛitú also ist ein Wort der vedischen Sanskrit-Sprache. Dies Wort aber geht später spurlos verloren, ebenso wie das dazu gehörige Femininum nṛitû' „die Tänzerin" und das Abstraktum nṛití „der Tanz", — beide, wie wir bereits sahen, von Ushas gebraucht. Alle drei Worte finden sich ausschließlich in den Liedern des Rigveda! Der späteren vedischen wie der gesamten klassischen Literatur sind sie vollständig unbekannt! Sie sind untergegangen.

Dagegen taucht nun das Wort naṭa zur Bezeichnung des Tänzers und Schauspielers auf. Ein Wort der Volkssprache, ein Prâkṛit-Wort, — von derselben Wurzel nart, nṛit abgeleitet, doch mit charakteristischer Umwandlung des inlautenden Vokals wie auch des t-Lauts (in das sogenannte zerebrale ṭ). Dies wichtigste Wort der dramatischen Terminologie ist also ein ganz charakteristisches Prâkṛit-Wort. Es stammt, wie auch andre dramatische termini technici — mit dem zerebralen ṭ für t — offensichtlich aus der Volkssprache, dem Prâkṛit. Die Sanskritformen liegen meist ganz nahe, dennoch sind die Prâkṛitformen beibehalten, auch in Werken, die in Sanskrit geschrieben sind. Bharata, oder richtiger der Verfasser des unter seinem Namen gehenden dramaturgischen Lehrbuchs, hat in seiner sanskritisch verfaßten Theorie zwar manche termini in Sanskrit umgesetzt, andre aber in Prâkṛit belassen. Das deutet alles ganz klar und unmißverständlich auf ein Drama und eine Terminologie in Prâkṛit, in der Volkssprache hin — als Vorgänger des klassischen Sanskritdramas und seiner Theorie und

Terminologie.[1] Dies ältere Drama im Volksdialekt war aber offenbar das schon erwähnte alte kultliche Drama der Vishṇu- und Çiva-Verehrer. Es entwickelte sich, wie man sieht, in den Volkskreisen, ganz abseits von dem eigentlich priesterlichen Kultus höherer Ordnung, offenbar lange bevor Vishṇu-Kṛishṇa und Çiva auch von den Brahmanen als höchste Götter akzeptiert und verehrt wurden. Eben darum sprach es die Volkssprache und bediente sich einer Terminologie in dieser Sprache, die zu einem guten Teil und in wichtigsten Worten auch später, auch dann noch herrschend blieb, als das klassische Sanskritdrama — das Nâṭaka — sich entwickelte und eine herrliche Blüte erlebte. Wann dies geschah, wissen wir zwar nicht sicher zu sagen, doch dürfte sich der Prozeß wohl in den ersten Jahrhunderten n. Chr. abgespielt haben. Im 3. Jahrhundert n. Chr. war das klassische Sanskritdrama vermutlich wohl schon vorhanden.[2] In der Form seines Namens — Nâṭaka — deutet es aber selbst noch zurück auf prakritischen Ursprung, denn auch dieser Name ist ein Prâkṛit-Wort.

Zu demselben Schluß aber führt uns auch die Mischung der Dialekte in den klassischen Sanskritdramen, wie Sylvain Lévi überzeugend ausgeführt hat.[3] Hätte das Sanskritdrama einen rein sanskritischen Ursprung, wäre es von jenen oberen Kreisen der Gesellschaft, die die vornehmere Sanskritsprache pflegten und in ihr dichteten, tatsächlich geschaffen worden, dann wären aller Wahrscheinlichkeit nach niemals die verschiedenen Prâkṛitdialekte in dasselbe eingedrungen — so wenig wie in das Epos —, jedenfalls nie in so breiter Ausdehnung, wie es wirklich vorliegt. Nur der umgekehrte Weg ist möglich. Ein Prâkṛitdrama muß vorher schon dagewesen sein, dessen die Sanskritdichter sich bemächtigten, das sie neu gestalteten, indem sie die Personen höherer Ordnung in der klassischen Sanskritsprache reden ließen, während Frauen und niedere Personen sich auch weiter noch des Prâkṛit bedienen durften.

Einer dieser Prâkṛitdialekte, und zwar einer der wichtigsten, die Çaurasenî, ist die Sprache des Landes der Çûrasena, mit der Hauptstadt Mathurâ, im mittleren Gebiete des Ganges.

[1] Vgl. Sylvain Lévi a. a. O. p. 329.
[2] Vgl. Sylvain Lévi a. a. O. p. 334.
[3] Vgl. Sylvain Lévi a. a. O. p. 335.

Es ist dies das heilige Land des Kṛishṇaismus, und so deutet dieser Dialekt gerade dorthin, wo die Mysterien des Vishṇu-Kṛishṇa-Kultes zweifellos zu allererst ihre Stätte hatten. Schon Lassen sah daher mit Recht in der Çâurasenî eine Erinnerung an alte krischnaitische Aufführungen.[1] Auch hier also haben wir wiederum ein deutlich redendes Zeugnis für den Ursprung des Sanskritdramas aus kultlichen Dramen im Volksdialekt, die zu Ehren des Vishṇu-Kṛishṇa — und wohl auch des Çiva — aufgeführt wurden.

Das vedische Drama, im vedischen Sanskrit, war tot schon zu jener Zeit, da die jüngeren Veden entstanden. Das prakritische Drama dagegen, das Drama der phallischen Fruchtbarkeitsgötter und -Dämonen, des Vishṇu-Kṛishṇa, des Çiva und der Gandharven, lebte und zeugte weiter durch die Jahrhunderte.

Schon zu Buddhas Zeit, also im 6. Jahrhundert v. Chr., muß in Indien das Drama in irgendwelcher Form und wohl auch die dramatische Theorie schon gepflegt worden sein. Nach der Tradition der Buddhisten soll Buddha als Jüngling unter anderem auch mit den Regeln der Schauspielkunst, mit Tanz, Gesang und Deklamation wohl vertraut gewesen sein und sie beherrscht haben.[2] Später ist er derartigen weltlichen Vergnügungen durchaus abgeneigt. Das Zuschauen bei den Schauspielen wird in den buddhistischen Sutta mit unter den Vorwürfen erwähnt, welche Buddha dem Ajâtasattu gegenüber gegen das weltliche, heuchlerische Treiben der Brahmanen richtet.[3] Dennoch ist in der Folge das Drama sogar in die buddhistischen Klöster eingedrungen. Freilich ein höchst moralisches Drama, mit guten, erbaulichen Nutzanwendungen, im Übrigen aber doch recht phantastisch und auf eine ziemlich primitive Schaulust berechnet. Böse und gute Geister pflegen sich da um die

[1] Vgl. Lassen, Ind. Altertumskunde II p. 489. 506; Weber, Ind. Studien XIII, p. 491; Sylvain Lévi a. a. O. 331. — Zum größten Teil sind die dramatischen Prâkṛitdialekte künstliche, rein literarische Sprachen; vgl. Lévi a. a. O. p. 330. 332.

[2] Vgl. Sylvain Lévi a. a. O. p. 319.

[3] Vgl. A. Weber, Ind. Studien XIII p. 494, unter Hinweis auf Ind. Stud. III, p. 152—154; Lassen, Ind. Alt. II, p. 502; Burnouf, Lotus de la bonne loi p. 465.

Seele des Menschen zu streiten, und natürlich fällt in dem Kampfe schließlich den guten der Sieg zu. Die greulichen Fratzen und phantastischen Tierköpfe der Masken, welche die bösen Dämonen tragen, könnten bei den Maskentänzen der primitivsten Völker figurieren.

Es gilt das speziell von den buddhistischen Klöstern in Tibet, wo noch jetzt zweimal im Jahr, im Frühling und im Herbst, veritable Mysterien aufgeführt werden. Die guten Genien werden von Mönchen dargestellt, die bösen wie auch die Menschen von Laien. Zu den Masken kommen bizarre, auch reiche Kostüme. Sylvain Lévi sagt über diese Aufführungen: „Les moines ne connaissent pas l'origine de ces représentations; ils les donnent pour se conformer à une longue tradition. L'esprit conversateur inhérent aux institutions religieuses nous autorise à considérer ces mystères modernes comme l'exacte reproduction des spectacles pieux offerts autrefois aux fidèles dans les anciens monastères de l'Inde."[1]

Also auch der Buddhismus hat seine Mysterien erhalten. Es ist nur schade, daß wir so wenig von ihrer Geschichte wissen.

Der berühmte Grammatiker Pâṇini — wohl im 4. Jahrhundert v. Chr. — erwähnt die Regeln für die Naṭa[2] und nennt auch die Namen von ein paar Verfassern derartiger Lehrbücher. Es ist möglich, daß das Wort Naṭa hier — wie Weber skeptisch bemerkte[3] — seinem ursprünglichen etymologischen Sinne nach nur „Tänzer" oder etwa „Pantomimiker" bedeutete, allein es ist ebenso möglich und ich möchte es für noch wahrscheinlicher halten, daß es auch hier schon dieselbe Bedeutung hat wie sonst im ganzen Bereich der Sanskritliteratur, nämlich die Bedeutung „Schauspieler"; daß es sich um dieselbe Klasse von Leuten handelt, die nach dem Zeugnis des Mahâbhâshya — im 2. Jahrhundert v. Chr. — die Lebensschicksale und Taten des Kṛishṇa-Vishṇu dramatisch darstellten. Die Mysterien der großen Volksgötter sind aller Wahrscheinlichkeit

[1] Vgl. Sylvain Lévi a. a. O. p. 321.

[2] Die sogen. Naṭasûtra; Pâṇini nennt den Çilâlin und Kṛiçâçva als Verfasser solcher Werke; vgl. Pâ. 4, 3, 110. 111.

[3] Vgl. Weber, Ind. Studien XIII, p. 487.

nach wohl noch weit älter, wenn wir auch keine historischen Zeugnisse dafür anführen können.

In den ersten Jahrhunderten v. Chr. wird dann wohl auch der griechische Einfluß sich geltend gemacht haben und damit begann jener Bildungsprozeß, der etwa im 3. oder 4. Jahrhundert n. Chr. zur Schöpfung des klassischen Dramas führte, das in den folgenden Jahrhunderten seine herrliche Blüteperiode erleben sollte.

Doch wir müssen uns wieder zur ältesten Zeit, zum vedischen Drama zurückwenden.

Ehe ich es unternehme, die vedischen Dialoglieder hier vorzuführen und im einzelnen zu behandeln, möchte ich noch eine wichtige formelle Frage berühren.

Wir haben es als wahrscheinlich erkannt, daß wenigstens ein Teil der vedischen Lieder — eben die dramatischen — ursprünglich nicht nur gesungen, sondern auch getanzt wurde — wie die Coraindianer bei ihren Mysterien ihre Lieder nicht nur sangen, sondern auch tanzten. Nach allen Analogien der primitiven Völker muß der Tanz, je weiter wir zeitlich zurückgehen, eine um so größere Be eutung gehabt haben. Und vielleicht ist es gerade der Tanz, der uns ein großes Rätsel der vedischen und vorvedischen Metrik zu lösen vermag.

Wir sahen Indra nach dem Takte der Anushṭubh, dem achtsilbigen Metrum, tanzen. Dieses Maß, noch mehr aber das elfsilbige Trishṭubh-Metrum waltet in den Dialogliedern vor. Der zwölfsilbige Jagatî-Vers findet sich nur als Variante in den Trishṭubh-Liedern. Die achtsilbige Gâyatrî[1] haben wir wenigstens in einem monologischen Liede des Indra, das wohl auch zu den dramatischen Tanzliedern gehört.[2] Die vier wichtigsten Metra des Veda finden sich also in den Dialogliedern vertreten und wurden getanzt, resp. konnten getanzt werden. Vor allem aber müssen Trishṭubh und Anushṭubh beliebte Tanzweisen gewesen sein.

Diese Maße — von den selteneren vedischen Metren dürfen wir hier wohl absehen — bestehen aus acht-, elf-, resp. auch

---

[1] Gâyatrî unterscheidet sich nur dadurch von der Anushṭubh, daß sie aus drei achtsilbigen Zeilen besteht, Anushṭubh aber aus vier solchen.

[2] RV 10, 119.

zwölfsilbigen Zeilen. Auch die Lieder des Avesta zeigen ganz ähnlich acht-, elf- und zwölfsilbige Zeilen, so daß man wohl auch von Anushṭubh, Trishṭubh und Jagatî im Avesta redet, mit Übertragung der indischen Namen. Diese Übereinstimmung in der ältesten Poesie der beiden nahe verwandten Völker macht es im höchsten Grade wahrscheinlich, daß bereits die indopersische Einheitsperiode Lieder besaß mit Zeilen von acht, elf und zwölf Silben. Aber macht eine festbestimmte Anzahl von Silben denn schon ein Metrum aus? Gehört dazu nicht auch der Rhythmus, die Quantitierung oder Betonung der Silben? Wie steht es damit in jenen indopersischen Versen?

Es steht damit in der Tat schwach genug. In den vedischen Versen ist wenigstens der Schluß, sind die letzten 3—4 Silben einigermaßen quantitativ bestimmt. Anushṭubh, Gâyatrî, Jagatî zeigen am Schluß eine jambische Dipodie, Trishṭubh eine katalektische jambische Dipodie. Im Avesta ist aber nicht einmal so viel quantitativ bestimmt, daher denn auch Roth in seinem Kolleg stets hervorhob, im Metrum des Avesta sei die Silbenzählung das einzige Prinzip.

Ich erinnere mich noch sehr wohl aus jener Zeit, wie mir das in keiner Weise einleuchten wollte. Denn was ist das für eine Poesie, wo bloß eine Anzahl von Silben an den Fingern abgezählt wird — und damit gut? Kann das überhaupt ein ästhetisches, ein künstlerisches Prinzip sein? Undenkbar! Ich machte mich daran und skandierte die Gâthâs durch. Dabei fand ich wenigstens so viel, daß die geraden Stellen in der Regel lange Silben zeigten, während die ungeraden ganz regellos, bald kurze, bald lange Silben hatten. Man konnte also vielleicht von einer Neigung reden, immer auf die zweite Silbe größeren Nachdruck zu legen, sie wenigstens im Durchschnitt schwerer zu gestalten — also vielleicht von dem Anfang eines unvollkommen jambischen Metrums. Eine Neigung zum Jambus zeigten auch die vedischen Verse, wenn auch nur am Schluß. Wie anders wurde das in späterer Zeit! Aus der Trishṭubh geht der Indravajra-Vers hervor, aus der Jagatî der Vaṃsastha-Vers — und hier ist jede Silbe quantitativ fest bestimmt,[1] es sind schöne,

[1] Indravajra wird gemessen ⏓ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓; Vaṃsastha

gut rhythmische, wohlklingende Metra. Der viel gebrauchte Çloka, der aus der Anushṭubh hervorgeht, ist zwar längst nicht so regelmäßig, gegenüber dem Veda aber doch auch ein Fortschritt. Wir gewahren im Ganzen deutlich eine Entwicklung zu immer größerer Vollkommenheit des Metrums, immer größerer Bestimmtheit. Je mehr man dagegen zeitlich zurückgeht, um so unvollkommener wird das Maß. Sucht man durch Vergleichung der Maße des Veda und des Avesta die Struktur des indopersischen Verses zu erschließen, so kann man doch mit Sicherheit nur von der Silbenzahl — den schon mehrfach erwähnten acht-, elf- und zwölfsilbigen Zeilen — und allenfalls noch von einer gewissen, aber doch recht unbestimmten Neigung zum jambischen Rhythmus reden, — einer Neigung, die geraden Stellen der Verse im Ganzen stärker zu betonen als die ungeraden.

Denkt man sich solche Verse gesprochen oder rezitiert, dann sind das für uns in der Tat keine Verse, sie haben keinen Rhythmus, keine Melodie. Wir können sie nur als Verse lesen, wenn wir selbst einen Rhythmus hineinlegen, — wie wir denn tatsächlich die Verse des Veda und Avesta meiner Erfahrung nach jambisch zu lesen pflegen, obwohl es kaum wirklich jambische Verse sind. Bloß Silben zählende Verse sich auszudenken erscheint zwecklos, fast töricht.

Ganz anders aber nimmt sich die Sache aus, sobald man sich vorstellt, daß diese Verse von Hause aus keineswegs zum gesprochenen oder rezitierenden Vortrag geschaffen wurden, sondern zu dem ganz bestimmten Zweck, Tanzschritte zu markieren. Da mußte in der Tat gezählt werden, zumal wenn es sich um Chortänze, Massentänze handelte, die in Ordnung gehalten werden sollten. Da kam es zunächst nicht auf kurze oder lange Silben an, sondern auf die Zahl der Silben. Jede Silbe ein Schritt, ein Stampfen mit dem Fuß. So begleitet das Lied die Tanzbewegung und regelt dieselbe. Etwa acht Schritte nach rechts, acht nach links, acht nach vorwärts, acht nach rückwärts oder dgl. m. Leicht kann sich dabei ein gewisser Rhythmus einstellen, daß etwa immer der zweite Schritt kräftiger gestampft wird als der erste — die Anbahnung des Jambus. Vor allen Dingen aber kommt es auf die Zahl der Schritte und also der sie begleitenden und markierenden Silben an.

Da hat ein bloß silbenzählender Vers denn doch Sinn und Verstand.

Je mehr der Tanz zurücktrat, je mehr sich der Vers von ihm loslöste, um so weniger konnte dies Prinzip genügen. Jetzt braucht der Vers seinen eigenen Rhythmus, unabhängig von tanzenden, stampfenden, Schritte markierenden Füßen. Und nun achtete man mehr und mehr auf Länge und Kürze, Betonung oder Nichtbetonung der Silben, und baute sich danach den Vers, der so erst die Bahn einer selbständigen Entwicklung durchlief, nachdem er nicht mehr dem Tanz zu dienen, resp. ihn zu leiten hatte.

Es soll hier nichts a priori konstruiert werden, — nicht behauptet werden, daß so und nur so immer und überall der Entwicklungsgang der Verse gewesen sein müsse. Was ich zu geben suche, ist nichts, als ein Versuch, rein silbenmessende Verse zu erklären, ihre Schöpfung zu begreifen. Diese haben, so scheint's mir, dann Sinn und Verstand, wenn sie Tanzverse sind, wenn sie von Hause aus dazu geschaffen wurden, den Tanz zu begleiten, seine Schritte zu markieren. Da nun aber die Verse der indopersischen Zeit, jene acht-, elf- und zwölfsilbigen Verse, diesen silbenzählenden Charakter tatsächlich haben, so halte ich dieselben für Tanzverse.[1]

[1] Karl Bücher hat in seinem ausgezeichneten, in gewisser Richtung bahnbrechendem Buche „Arbeit und Rhythmus" (2. Aufl. Leipzig 1899) unzweifelhaft deutlich gezeigt, daß der Rhythmus in Poesie und Musik dem Rhythmus der Körperbewegung entstammt, daß „rhythmisch gegliederte Körperbewegung der bildsamen Rede das Gesetz ihres Verlaufes mitgeteilt" (a. a. O. p. 44. 300 flg. u. ö.). Er hat in den naturgemäß sich entwickelnden, mit Tönen verbundenen Rhythmen gewisser, mit dem Körper verrichteter Arbeiten eine überaus wichtige Quelle des Rhythmus in Poesie und Musik überzeugend aufgedeckt. Allein er geht, wie ich glaube, zu weit, wenn er auch den Rhythmus des Tanzes überhaupt auf den Arbeitsrhythmus, ja sogar geradezu „die Entstehung des Tanzes auf die Gewöhnung an gewisse Arbeitsrhythmen zurückführen" will (a. a. O. p. 300. 301 Anm. 1.). Der Tanz ist älter als die Arbeit. Schon das Tier tanzt und bewegt sich dabei vielfach rhythmisch. Wir tanzten schon ehe wir Menschen wurden. Ein natürlicher Spieltrieb, das Bedürfnis, den Körper rhythmisch zu bewegen und die dabei empfundene unmittelbare Daseinsfreude, das dadurch gesteigerte Lebensgefühl und Kraftgefühl haben

Das ist unser nur auf diesen Spezialfall beschränktes Resultat, das hier aber doch von Bedeutung ist.

Ich bin selbstverständlich weit davon entfernt zu behaupten, daß Zarathustra seine Gâthâs getanzt hat. Ebensowenig, daß alle die Lieder des Rigveda eigentlich Tanzlieder sind. Aber diese wie jene gehen — das behaupte ich — auf einen indopersischen Liedtypus zurück, der aller Wahrscheinlichkeit nach den Charakter des Tanzliedes trug, im Tanze wurzelte, und dann wohl auch lange noch weiterhin den Tanz begleiten konnte und tatsächlich begleitete, wenn auch mit der Zeit immer seltener, bis er sich endlich ganz von ihm loslöste und sein eigenes Leben weiter lebte.

Von dem Tanzlied der Cora-Indianer bei ihren Opferfesten und Mysterien sagte Preuß, wie wir gesehen haben: „Der Tanz bestand in einer Art Zweitritt mit starker Markierung jedes zweiten Trittes und besonderer Betonung etwaiger Absätze des Gesanges, der häufig wechselnde, wohlklingende Melodien hat.“[1]

Ganz ähnlich könnten wir uns sehr wohl jenes indopersische Tanzlied denken, mit seinem unvollkommen jambischen Maß — sit venia verbo — wo durchschnittlich immer die zweite Silbe, auch durch die Quantität schon stärker markiert erscheint. Die hauptsächlichste Markierung mußte natürlich immer das Stampfen des Fußes abgeben.

Die Absätze — wir sagen jetzt Schlüsse der Zeilen, der Pâdas nach indischem Ausdruck — wurden vielleicht durch jene

---

uns dazu geführt. Damit soll nicht gesagt sein, daß nicht auch Arbeitsrhythmen den Rhythmus des Tanzes vielfach beeinflußt haben können. Ich halte das sogar für sehr wahrscheinlich und durch Bücher bestimmt erwiesen. Es darf aber doch nicht aller Rhythmus des Tanzes aus dieser Quelle abgeleitet werden. — Bücher sucht die bekannten Maße, Jambus, Trochäus, Spondeus, Daktylus usw. aus bestimmten Arbeitsrhythmen abzuleiten (a. a. O. p. 311). Es ist zu bedauern, daß er der Frage der Entstehung bloß Silben zählender Verse überhaupt nicht näher getreten ist. Gewiß ließen sich wohl auch solche auf gewisse Arbeitsrhythmen zurückführen, noch älter aber dürften gewisse primitive Tanzrhythmen sein. Wie vielfach Arbeit und Tanz zusammenwirken, hat Bücher in schöner Weise gezeigt (a. a. O. p. 36. 77. 131. 250).

[1] Vgl. Preuß, Reisebericht aus San Isidro, Ztschr. f. Ethnol. Jahrgang 1906, p. 961.

Juchzer noch stärker hervorgehoben, die man wohl nicht mit Unrecht in dem zweiten Teil (stubh) der hier hauptsächlich in Betracht kommenden Maße — Trishṭubh und Anushṭubh — vermutet hat.[1]

Ob sich im Rigveda wohl noch ein Name für das „Tanzlied" erhalten hat, das ihm ja noch nicht ganz fremd geworden? Ich halte es für möglich und vermute diesen Namen in dem vedischen Worte chandas. Offenbar bedeutet chandas „Lied", und zwar eine besondere Art desselben. Man weiß nur nicht genau, welche. Es wird deutlich ebenso von den rezitativisch vorgetragenen Ṛicas und den melodisch gesungenen Sâmans, wie von den gesprochenen oder gemurmelten Yajussprüchen unterschieden. Chandas bedeutet aber auch schon im Veda Metrum, späterhin vedischer Liedertext, ja Vedatext im allgemeinen. Das Petersburger Wörterbuch vermutet für dies Wort als ursprüngliche Bedeutung „Zauberlied".[2] Ich sehe in den Stellen dafür keinen besonderen Anhaltspunkt und möchte eher die Bedeutung „Tanzlied" vermuten, woran man aber auch sogleich die Bemerkung knüpfen darf, daß diese Begriffe ursprünglich vielleicht nicht gar zu weit von einander entfernt liegen, da die religiösen Tänze der primitiven Völker einen Zauber bezwecken, ihre Tanzlieder also zugleich auch Zauberlieder sind. In jener früher besprochenen Stelle, wo es heißt, daß die Maruts Lieder singend oder jauchzend zu dem himmlischen Born herantanzen, da werden diese Lieder als „chandas" bezeichnet.[3] Hier sind

[1] Anushṭubh und Trishṭubh bedeuten etwa „Nachjuchzer" und „Drittjuchzer". Man juchzte wohl bei der Anushṭubh am Schluß einer jeden Zeile; die Trishṭubh-Zeile möchte ich in drei Teile teilen, zu je vier Silben, Tritten oder Stampfern. Den Schluß des dritten Teiles würde dann der Juchzer bilden. Also, wenn ich das Ganze jambisch skandieren darf. ⏑–⏑– / ⏑–⏑– / ⏑–⏑ Juchzer! Dies natürlich bloße Vermutung.

[2] Hauptsächlich wohl auf Grund der Etymologie, die mir doch recht problematisch erscheint. Nach dem Pet. W. wäre die Grundbedeutung etwa „Wunsch, Lockung", daraus dann „Zauberlied"; aber die Wurzel chad, chand heißt „gut scheinen, gefallen"; danach könnte chandas am ehesten bedeuten „das, was gefällt; Lust, Wonne, Freude;" daher wohl aber auch ein fröhliches Spiel, Tanz und Tanzlied, — eine Hauptfreude bei den Festen der Vorzeit.

[3] RV 5, 52, 12 chandaḥstúbhaḥ kubhanyáva útsam â kîríṇo nṛituḥ.

es also jedenfalls den Tanz begleitende Lieder. Dann aber scheint es mir noch besonders beachtenswert, daß chandas auch „Metrum" bedeutet. Das besagt doch wohl, daß diese Bezeichnung des „Liedes" seine rhythmische Seite besonders im Auge hat, das Markieren der Füße des Verses — zum Unterschied von dem rezitativischen und melodischen Singen, das durch Ṛic und Sâman hervorgehoben wird. Diese metrische, markierende Seite des Liedes hängt jedoch gerade von Hause aus mit dem Tanzen aufs engste zusammen, insbesondere hier, *in diesem Falle, wenn unsere vorausgehende Darlegung das* Richtige getroffen hat. Markierendes „Tanzlied" und „Metrum", diese Bedeutungen liegen sich in der Tat, wie ich glaube, gar nicht so fern. Wenn dann später Chandas im allgemeinen die vedischen Texte bezeichnet, so ist das unter allen Umständen eine Erweiterung des Begriffes, spricht aber wohl dafür, daß das Wort von Hause aus eine viel bedeutende, angesehene Stellung eingenommen haben muß. Und das wäre der Fall, wenn unsre oben entwickelte Anschauung von der Entstehung der ältesten indopersischen Versmaße richtig ist. Dann muß der Begriff des „Tanzliedes" ursprun ‚lich geradezu dominierend gewesen sein.

Wenn er das aber fur die Inder und Perser in ihrer Einheitsperiode war, dann mochte man Ahnliches auch bei andern arischen Völkern von vornherein vermuten — zumal ja auch die ethnographischen Parallelen dafür sprechen, daß Tanz und Tanzlieder in der ältesten Zeit mehr bedeuteten, als späterhin. Wenn wir nur mehr von jener ältesten Zeit wüßten!

Über die Art, wie z. B. die Eddalieder ursprünglich vorgetragen wurden, habe ich bei ausgezeichneten Kennern vergeblich mich um Auskunft bemüht. Die Tradition scheint hier zu versagen. Dafür hat mich Herr Professor J. Seemüller auf eine hochinteressante Beobachtung aus neuerer Zeit aufmerksam gemacht. In einem abgelegenen, isolierten Winkel der germanischen Welt, auf den Färöerinseln, sind die Eddalieder noch heute lebendig, werden alljährlich im Winter durchgesungen, — und hier — merkwürdig genug — hier dienen sie als Tanzlieder, werden gesungen und getanzt zugleich, wie die mythologischen Lieder der Cora-Indianer!

Die Beobachtung ist so wichtig, daß ich es mir nicht

versagen kann, etwas näher auf dieselbe einzugehen, wobei ich mich zunächst ganz an die mir freundlichst von Professor Seemüller dargebotenen Mitteilungen halte.

Als im Jahre 1817 der Cand. theol. Lyngby zu botanischen Zwecken einen Ausflug auf die Färöerinseln machte, entdeckte er hier einen Schatz lebendiger Volkslieder. Bei den winterlichen Arbeiten in der Stube an den langen Abenden wurden sie vorgetragen und vom Hören lernte man sie auswendig. In der Tanzzeit aber, die zwischen Weihnachten und Fastnacht fällt, *stimmt man die Heldenlieder an und tanzt nach deren Gesange.* Namentlich das Lied von Sigurd wird oft gesungen, fast bei allen Hochzeiten. Manche Formeln aus den Liedern sind ganz in die tägliche Rede übergegangen. Der Ursprung der Lieder auf den Inseln ist aber kaum volkstümlich gewesen. Man sagt dort selbst, daß ihr Inhalt in zwei großen Büchern gebracht worden sei und es ist wahrscheinlich, daß sie aus literarischer Überlieferung auf die Inseln gekommen sind. Doch muß ihnen — setze ich hinzu — einheimischer alter Brauch entgegengekommen sein, denn das Tanzen und Singen der Lieder kann unmöglich literarisch vermittelt sein. Es macht vielmehr einen höchst altertümlichen, ja fast primitiven Eindruck.

Lyngby gab eine Anzahl der Lieder heraus, doch waren seine Mitteilungen unvollkommen, weil seine Sprachkenntnisse nicht ausreichten. Gründlichere Nachricht von ihnen und von der ganzen Sitte gab späterhin C. U. Hammershaimb, Pastor auf den Färöern,[1] dessen Familie aus Deutschböhmen stammte, aber schon seit mehreren Generationen auf der Insel ansässig war. Pastor Hammershaimb gibt nun in der Einleitung zu

[1] Hammershaimb gab schon in den Jahren 1849—1855 einzelne Lieder und Sagen der Färöer heraus. Dann erschien im Jahre 1891 seine Faeroesk Anthologi, Texte mit literarischer und grammatischer Einleitung, dann Glossar und Register enthaltend, 2 Bände, als Teil der von Samfund herausgegebenen großen Sammlung nordischer Literaturdenkmäler. — Vgl. auch Willatzen, Altisländische Volksballaden und Heldenlieder der Färöinger, Bremen 1865; Rosa Warrens, Norwegische, Isländische, Färöische Volkslieder, Hamburg 1866.

seiner färöischen Anthologie die folgende interessante Schilderung vom Singen und Tanzen der Heldenlieder:[1]

„Die Fröhlichkeit färöischen Tanzes besteht vornehmlich darin, daß er von Gesang begleitet ist, den einer oder mehrere vorsingen, während der Kehrreim am Schluß von allen angestimmt wird. Dem Inhalt des Gesanges folgen alle Tanzenden mit gespanntem Interesse und wenn etwas besonders Ansprechendes und Ergreifendes darin vorkommt, prägt es sich in Mienen und Bewegungen der Tanzenden aus. Wenn ein Schlachtgetümmel geschildert wird, preßt einer die Hände, wenn der Sieg gewonnen ist, springt man in jubelndem Sprung. Der Tanz selbst besteht nur darin, daß man einander an den Händen hält und einen Kreis bildet, und wenn mehrere teilnehmen, so wird der Ring gebrochen und ein Kreis innerhalb des ersten gebildet, und wenn die Zahl der Tanzenden groß ist und der Raum der Stube es zuläßt, so entsteht wieder ein neuer Kreis, aber natürlich in ungebrochener Kette, so daß jeder Teilnehmer am Tanze alle Bewegungen der Kette mitmacht und bald im äußersten, bald im mittelsten Kreis ist. Die Tanzenden kommen dabei jeder am andern vorbei, die Gesichter gegen einander gewandt, und begegnen sich bei jedem ganzen Umgang. Die Sangesmelodie ist im $^6/_8$ Takt und wird von einem sehr taktfesten, einförmigen Stampfen mit den Füßen begleitet. Die allgemeine Art, wie sie getanzt wird, ist der sogen. Stigingarstev. Er besteht darin, daß der Tanzende sich in Schritten nach vorwärts gegen links hin bewegt, so daß jeder ganze Takt in der Melodie von sechs Tritten des Fußes begleitet wird: 1. der linke Fuß schreitet vor und seitwärts; 2. der rechte bewegt sich dicht gegen die Stelle hin, wo der linke steht; 3. wieder wie 1.; 4. wieder wie 2.; 5. der rechte tritt zur Seite oder zurück; 6. der linke tritt zum rechten hin; und so beginnt und setzt sich fort unabgebrochen dieselbe Reihenfolge von Schritten zum Takt der Melodie. Die Weise ist ernst, man singt sie in langsamem Tempo. — Eine andere Art des Tanzes ist der trokingarstev (von troka „sich zusammenscharen“). Bei diesem hält man sich wie gewöhnlich in fortlaufender Kette an den Händen, aber

[1] Faeroesk Anthologi, 1891, I p. XLII. Ich verdanke die Mitteilung der Stelle in der vorliegenden Übersetzung der Güte des Herrn Prof. J. Seemüller.

solange der Vers gesungen wird, steht man stille oder geht nur wenig nach rückwärts mit den gewöhnlichen Schritten, wenn aber der Refrain gesungen wird, so schreitet man in denselben Schritten nach vorwärts. Zu diesem Tanz wurden besonders lebendige rasche Weisen gesungen. — Eine dritte Art ist der „bandadansur“: Man steht in zwei Reihen in 1—2 Ellen Abstand hintereinander, die Männer auf der einen, die Frauen auf der andern Seite, und hält ein Band zwischen sich. Während die wise gesprochen wird, steht man auf der Stelle und macht die gewöhnlichen Takttritte mit den Füßen. Aber wenn der Refrain angestimmt wird, hebt man die Hände, welche die Bänder halten, in die Luft und vom Ende der Reihe bückt man sich paarweis unter das Band, bis man außer die Reihe kommt, wendet sich da um und hebt das Band, worauf das nächste Paar dasselbe tut, bis kvaedel oller visen zu Ende ist. Ebenfalls ein lebhafter Tanz.“

Eine höchst wertvolle Untersuchung über denselben Gegenstand ist dann weiterhin noch von Hjalmar Thuren herausgegeben worden.[1] Er behandelt den Kettentanz auf den Färöer, die begleitenden Lieder und deren Melodien. Instrumentalmusik als Begleitung kommt nicht vor. Nur Gesang. Ich entnehme der Besprechung von A. Lorenzen im Globus[2] die folgende Stelle:

„Während des Gesanges des Vorsängers wird oft auf der Stelle getanzt, dagegen erfolgt während des Absingens des Refrains eine Vorwärtsbewegung, und in dieser vermutet Thuren die ursprüngliche Form des Tanzes, da sie den Vortrag des Solosängers zu ihrem Recht gelangen läßt und die Tänzer bei der geringeren Bewegung ihre Aufmerksamkeit dem Inhalt in erhöhtem Maße zuwenden können, was um so wertvoller war, als in einzelnen Bygder die Sitte herrschte, jedes Lied nur einmal jährlich zu singen, — um so leichter durchzuführen, als die Zahl der Lieder Legion ist.“

Wenn die eigentliche Tanzzeit zwischen Weihnacht und Fastnacht vorüber ist, wird dieselbe durch die Absingung des

[1] Hjalmar Thuren, Dans og Kvaddigtning paa Færoerne, Kopenhagen 1901. Mit Musikbeilage.
[2] Vgl. Globus, Bd. 80 (1901), p. 194. 195.

Oluvaliedes abgeschlossen, mit dem Refrain: „Gott möge bestimmen (wissen), wo wir die nächste Weihnacht trinken."[1]

Daß es sich hier alles in allem um die Übung eines uralten, fast primitiven Brauches handelt, wird kaum abgestritten werden können. So oder ähnlich sind vielleicht schon in urgermanischer Zeit die mythischen Lieder und Heldensagen gesungen und getanzt worden.

Tritt man aber nach dem Studium der vedischen Dialoglieder an die Edda heran, dann kommen einem noch andere Gedanken. Die Lieder der Edda sind ja doch auch zum großen, ja überwiegenden Teil dialogisch, — bisweilen von der ersten bis zur letzten Zeile, bisweilen auch nur teilweise, indem sich Erzählung und Dialog verbinden. Nicht in der Weise, daß der Erzähler die Sprechenden einführt — dann sagte Odin, darauf sprach Loki usw. —, sondern die Götter und Helden ergreifen in der Regel ohne solche erzählende Einführung unmittelbar das Wort. Es ist also ganz derselbe Typus von Liedern, wie wir ihn an den Dialogliedern des Veda schon kennen gelernt haben und bald noch besser kennen lernen werden. Daß auch im Stil, in der poetischen Diktion sich manche Berührung findet, wurde oben bereits bei dem Purûravas-Lied erwähnt und mag hier wenigstens nebenbei auch noch bemerkt werden.

Man fragt sich bei diesen Liedern ganz unwillkürlich und mit vollem Recht: Wozu die dramatische Form, wenn die Lieder von einem Sänger vorgetragen wurden? Diese Form muß ihn notwendig stark gestört und die Verständlichkeit arg beeinträchtigt haben, wie das Hertel für die vedischen Dialoglieder so überzeugend klar gemacht hat. Es liegt daher nichts näher als die Vermutung, daß auch diese Lieder ursprünglich dazu bestimmt waren, mit verteilten Rollen, von verschiedenen Sängern vorgetragen zu werden, — oder daß sie vielleicht gar förmlich als kleine Dramen, also altgermanische Mysterien agiert wurden, ganz ähnlich wie die vedischen Dialoglieder. Wenn das aber auch vielleicht mit den uns vorliegenden Liedern niemals der Fall gewesen sein sollte — und eine bestimmte Behauptung derart will ich nicht wagen, obwohl ich es nicht für ausgeschlossen

[1] Vgl. Lorenzen im Globus Bd. 80 (1901), p. 195.

halte — dann dürfte es doch immerhin höchst wahrscheinlich sein, daß diese Lieder auf einen Typus zurückgehen, der tatsächlich zum dramatischen Vortrag bestimmt war, tatsächlich ein altgermanisches oder urgermanisches Mysterium bildete. Denn wozu sonst die so stark hervortretende dramatische Form? wozu der Dialog, der dem einzelnen Skalden seine Aufgabe so sehr erschweren, dem Zuhörer das Verständnis auf jeden Fall stark beeinträchtigen mußte?

Ich denke, man wird die Berechtigung dieser Vermutung anerkennen müssen. Und daß auch dies urgermanische Mysterium nicht bloß gesungen oder rezitativisch vorgetragen wurde, sondern mit Tanz verbunden war, wird man nach allen Anlogien für wahrscheinlich halten müssen — im Hinblick auf die primitiven Völker, auf die Dialoglieder des Veda, wie auch auf das Tanzen der germanischen Heldenlieder auf den Färöerinseln, obwohl dies letztere nicht den Charakter eines Dramas hat.

Die Verwandtschaft im Typus der vedischen Dialoglieder und der Eddalieder aber drängt uns unabweislich noch den weiteren Gedanken auf: Daß dieser Typus in seinen Hauptzügen vielleicht ein Mysterium der arischen Urzeit wiederspiegelt.

Weiter unterliegt es wohl keinem Zweifel, daß auch in Griechenland gewisse kultliche Tatsachen auf Mysterien der Urzeit zurückdeuten, wenn uns hier auch leider keine entsprechenden dialogischen Texte erhalten sind, die man gleich den vedischen Saṃvâda-Liedern, resp. auch den Vorläufern der Eddalieder, als Mysterientexte bezeichnen könnte. Es ist im höchsten Grade zu bedauern, daß uns weder von den eleusinischen Mysterien noch auch von dem Septerion in Delphi irgendwelche Texte, Lieder, Dialoge vorliegen. Daß es sich dort um alte kultliche Dramen, also Mysterien handelte, wird aber wohl von niemand bezweifelt. Ebensowenig, daß das attische Drama, vor allem die Tragödie, aus Mysterien in diesem Sinne des Wortes erwachsen ist. Für kultliche Dramen der Urzeit sprechen und zeugen darum gewiß auch sie, wenn wir auch über ihre ursprünglichen Formen wenig zu sagen wissen. Um so wertvoller sind natürlich die wohlerhaltenen Stücke der altvedischen Zeit, auf welche wir im folgenden

die Aufmerksamkeit der Leser lenken wollen. Um so wichtiger auch erscheint ihre Verwandtschaft mit den Eddaliedern.

Neben dem Mysterium und der Tragödie lebte aber in Griechenland auch der Mimus und das Satyrspiel, die heitere, volkstümliche Ergänzung jener ernsteren Aufführungen. Und daß auch die Inder der ältesten Vedazeit scherzhafte Mimen gekannt und geschaffen haben, die zur Erholung und Erheiterung der Zuschauer, der Teilnehmer an den großen Opferfesten, insbesondre wohl den Somafesten, dienten, das wird sich, wie ich glaube, aus dem weiteren Verlaufe unserer Darlegung mit Bestimmtheit ergeben. Ein heitres, volksmäßiges Spiel, wie dasjenige von der Anna Perenna und Mars, zeigt uns, daß auch den Römern derartiges nicht ganz fern lag, und gerade dieses Spiel hat ohne Zweifel uralte Wurzeln. Ernstes und heitres dramatisches Spiel, Mysterium und Mimus, hat aller Wahrscheinlichkeit nach schon in der arischen Urzeit bestanden, lebte sich ergänzend nebeneinander und entfaltete sich in den großen Festzeiten des Jahres, die schon die Urzeit kannte. Was Indien in der vedischen Zeit noch davon besaß, welche Blüten der alte Baum dort getrieben hat, das wollen wir im Folgenden etwas näher kennen zu lernen suchen.

I.

Indra, die Maruts und Agastya.

(RV 1, 170. 171. 165.)

Unter den dramatischen Liedern des Rigveda, denen wir uns nunmehr zuwenden, finden sich drei, die unzweifelhaft eng zusammen gehören und in ihrer Vereinigung ein leidenschaftlich bewegtes Götterdrama bilden — den Streit des Indra und der Maruts um ein von dem berühmten Ṛishi Agastya zugerüstetes Opfer und die durch Agastya vermittelte endliche glückliche Versöhnung der streitenden Götter. Man hat diese drei zusammengehörigen Lieder ein wenig anspruchsvoll, fast hochtrabend eine Trilogie genannt.[1] Nach unsern Begriffen sind es indessen nicht einmal drei Akte, sondern höchstens drei zusammengehörige Szenen; nicht einmal sehr umfangreiche. Dem dramatischen Werte nach aber läßt sich vielleicht doch von drei deutlich abgesetzten Akten der Handlung reden und in diesem bescheidenen Sinne können wir uns am Ende auch die Bezeichnung „Trilogie" gefallen lassen. Auf jeden Fall handelt es sich um ein sehr originelles und bemerkenswertes Kunstwerk der vedischen Zeit, in drei Abteilungen.

Dem Verständnis der Lieder ist durch die Untersuchungen von Oldenberg, von Emil Sieg und Johannes Hertel auf das schönste vorgearbeitet,[2] doch bleibt noch einiges zu tun übrig, und werden wir in manchem von unseren Vorgängern abweichen

[1] Vgl. Joh. Hertel, Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XVIII, p. 153.

[2] Vgl. Oldenbergs Aufsatz Ākhyâna-Hymnen im Rigveda, Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 60—65; Emil Sieg, die Sagenstoffe des Rigveda und die indische Itihâsatradition I, Stuttgart 1902, p. 108—119; Joh. Hertel, der Ursprung des indischen Dramas und Epos, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XVIII, p. 152—154.

müssen. Oldenberg betrachtet die Lieder unter dem Gesichtspunkt seiner Ákhyâna-Theorie und glaubt an ergänzende und erklärende Prosapartien, die verloren gegangen sein sollen.[1] Für Sieg, den Schüler Geldners, sind es in ähnlichem Sinne Itihâsa-Lieder, er fügt aber das dritte und wichtigste Stück (1, 165) erst hinzu, das von Oldenberg noch nicht in diesen Zusammenhang gerückt ist, und hat sich damit um das Verständnis des Ganzen ein wesentliches Verdienst erworben. Erst Hertel endlich hat die drei Lieder unzweifelhaft richtig als ein Drama gefaßt, das zu seiner Erklärung nichts bedurfte als die Aktion.[2] Auf dieser Erkenntnis bauen wir weiter.

Indra wird nach den Schilderungen der Rigvedalieder bei diesen Kämpfen gegen Vṛitra und andre böse Dämonen oft genug von den Maruts begleitet, der kriegerisch gerüsteten Jünglingsschar der Sturmgötter. Sie singen sein Lob, sie spornen ihn an, sie unterstützen ihn im Kampfe. Der von den Maruts begleitete Indra — Indra marútvant — ist aber nicht nur den Liedern wohlbekannt, er spielt auch im Kult eine entsprechende Rolle. Er wird in dieser Begleitung bei der Mittagsfeier des Somaopfers durch die Darbringung eines Bechers und einer Rezitation geehrt, welche beide nach den Maruts benannt sind.[3] „Die Brâhmaṇa-Texte führen, wo sie von diesem Teil des Opferfestes reden, die Gemeinsamkeit jener Götter auf den Vṛitrakampf zurück, in welchem die Maruts, wie menschliche Viças ihrem König, dem Indra als treue Krieger zur Seite gestanden haben."[4] Und sie sind darin zweifellos vollkommen

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 63.

[2] Vgl. Hertel a. a. O. p. 138 flg., 152 flg.

[3] Die Spende des marutvatîya graha und die Rezitation des marutvatîya çastra; s. Oldenberg a. a. O. p. 60.

[4] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 60. Ich glaube, daß O. im Irrtum ist, wenn er p. 61 meint, daß in den Hymnen RV 1, 170 und 171 die Gemeinsamkeit Indras und der Maruts auf einen andern Ursprung als auf jenen Kampf zurückgeführt werde; die Versöhnung des hier geschilderten Konfliktes stehe wohl zur Einsetzung der Marutvatîya-Spende in Beziehung. Nein, die Spende bestand seit alters auf Grund der Kampfgenossenschaft, wie die Brâhmaṇas ganz richtig sagen. Die Maruts machen sich nur einmal durch Treulosigkeit derselben unwürdig. Das bedingt den Konflikt. Erst nachdem Indras Zorn sich ganz gelegt, die Maruts ihn völlig versöhnt haben, ist das alte Verhältnis wieder hergestellt.

im Recht. Dies gute Einvernehmen aber ist nicht immer ungetrübt geblieben. Eines der Lieder unserer Trilogie sagt es uns deutlich, was die Ursache dieser Trübung gewesen.[1] Die Maruts haben den Indra einmal beim Kampfe im Stich gelassen! Sehr begreiflich, daß der leidenschaftliche streitbare Gott in wildem Zorn gegen die treulosen Genossen entbrennt und nun auch nichts mehr davon wissen will, daß sie mit ihm gemeinsam — wie sonst üblich — die Opferspende erhalten sollen. Das ist die Ursache des dramatischen Konfliktes in unserer Trilogie, seine Vorgeschichte.

Der Konflikt selbst ist eine Tatsache, aber schon die älteste indische Tradition schwankt bezüglich seiner Motivierung, und auch die neueren Erklärer fassen die Situation nicht ganz so, wie ich sie soeben dargestellt habe und wie sie mir allein natürlich und wohlverständlich erscheint. Ich muß daher ein paar Worte darüber sagen.

Das Nirukta des Yâska (1,5), mit dem auch die Anukramaṇikâ übereinstimmt und dem sich spätere Autoritäten anschließen, stellt die Sache so dar, als hätte Agastya eine Spende ursprünglich dem Indra zugerüstet, dann aber beschlossen, sie den Maruts zu geben. Da wäre Indra herbeigekommen und habe sich beklagt, mit dem ersten Verse des ersten Liedes unserer Trilogie (RV 1, 170, 1).[2]

Daß diese Auffassung mit dem Texte der Rigvedalieder sich schlechterdings nicht vereinbaren läßt, hat Oldenberg richtig erkannt und begründet, und Sieg schließt sich mit Recht seiner Ansicht an.[3] Die Darstellung Yâskas leidet aber auch, abgesehen vom Texte der Lieder an der höchsten inneren Unwahrscheinlichkeit. Es ist undenkbar, daß Agastya wirklich ein dem Indra bestimmtes Opfer nachträglich willkürlicherweise den Maruts hätte darbringen wollen und dadurch also — man begreift durchaus nicht, warum — den Zorn des stärksten und leidenschaftlichsten aller Götter geradezu herausgefordert hätte, — um der neben Indra doch nur unbedeutenden und nebensächlichen Maruts willen. In solchem Fall hätte sich aller Grimm des

[1] RV 1, 165, 6.

[2] Man vergleiche den Text des Yâska und der anderen Autoritäten über diese Frage in dem vortrefflichen Buche von Sieg p. 110 flg.

[3] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 60 flg.; Sieg a. a. O. p. 110.

Gottes gegen den törichten und respektlosen Agastya kehren müssen, wovon aber in den Liedern nichts zu spüren ist. Ferner ist Indra wahrlich nicht der Gott, der in solchem Falle, bei einer ihm zugefügten eklatanten Beleidigung, herbeikommen wird, um zu klagen und zu jammern.[1] Ein wilder Zornausbruch, das Schleudern des Donnerkeils auf den Beleidiger wäre seinem Wesen weit angemessener, ja das einzig Natürliche. Der Irrtum Yâskas beruht darauf, daß er einen in der Tat recht wehleidig klagenden Vers (1, 170, 3) dem Indra zuschreibt, worin ihm Sieg unbegreiflicherweise folgt.[2] Dieser Vers aber gehört, wie schon Oldenberg ganz richtig erkannt und gegen die indische Tradition behauptet hat, vielmehr den Maruts, resp. es spricht oder singt ihn einer der Maruts, ihr Anführer und Wortführer. Denn daß nicht die ganze Schar der Maruts sich mit Indra unisono unterhält, sondern einer von ihnen, eine Art Chorführer oder κορυφαῖος, das Wort für sie alle führt, hat Sieg in feiner Weise aus einem Verse des dritten Liedes (1, 165, 7) geschlossen und Hertel folgt ihm darin mit entschiedener Beistimmung.[3]

---

[1] Nichts anderes bedeutet der Ausdruck des Yâska: paridevayâṃ cakre. — Wäre dieser Ausdruck nicht, so könnte man versucht sein, das vorausgehende Verbum sampradıtsâṃ cakâra etwas anders als Sieg, mit Betonung des sam, mehr im Sinne unserer Auffassung zu erklären: Agastya wollte zugleich den Maruts opfern. Allerdings finde ich im Pet. Wörtb. keine Stelle, die das unterstützen könnte; saṃpra-dâ heißt einfach „übergeben, abtreten, geben, überliefern"; und dazu stimmt Indras Klagen und Jammern.

[2] Vgl. Sieg a. a. O. p. 113.

[3] Vgl. Sieg a. a. O p. 116; Hertel a. a. O. p. 152. 153. — Vor Sieg hat allerdings schon Roth in den Siebenzig Liedern des Rigveda, von Geldner und Kaegi, p. 87, bemerkt: „Nur einzelne aus der Schar sind als redend gedacht; so erklärt sich auch der Vokativ in Vers 7, indem die Sprecher die übrigen gleichsam zu Zeugen ihrer Worte aufrufen." Er scheint aber nicht ganz sicher zu sein, denn er fügt abschwächend hinzu: „Indessen wäre auch ein Accentfehler möglich." — Wir haben durchaus keinen Grund, einen solchen anzunehmen, da es entschieden wahrscheinlicher ist, daß nur einer redet oder singt, nicht alle zusammen. Wir kommen darauf später zurück. — Sieg hat die Beobachtung allerdings nicht verallgemeinert, sondern beschränkt sich mit der Bemerkung auf den betreffenden Vers. Ich halte es aber entschieden für wahrscheinlich, daß durchweg nur ein Wortführer redet.

Die irrige Auffassung des Sachverhaltes bei Yâska und den ihm sich anschließenden indischen Gelehrten wird nun aber durch noch ältere Texte, noch gewichtigere Autoritäten in Indien selbst zurechtgestellt. Yajurveden und Brâhmaṇas stellen den Vorgang, mit Beziehung auf das Lied RV 1, 165, vielmehr umgekehrt so dar, daß Agastya ursprünglich den Maruts Stiere opfern wollte, sie dann aber dem Indra schlachtete, oder aber daß Indra dieselben wegnahm, den Maruts also ihre Opferspende gewalttätig entriß. Nun stürmen die Maruts, den Donnerkeil schwingend, zornig heran, doch gelingt es dem Indra und Agastya, resp. einem von beiden, sie wieder zu versöhnen.[1]

Diese Darstellung, der Oldenberg und Sieg beipflichten, ist jedenfalls viel wahrscheinlicher als diejenige des Yâska, doch stimmt auch sie nicht so ganz mit dem Eindruck überein, welchen die Rigvedalieder auf uns machen. Von einem zornigen, feindseligen Heranstürmen der Maruts, die sich mit dem Donnerkeil in der Hand ihr gutes Recht gegen Indra oder Agastya, resp. beide, erstreiten wollen, ist nirgends die Rede. Ebensowenig von einem Versuch des Indra, die Zürnenden zu versöhnen. Vielmehr sind die Maruts, entsprechend dem, was vorausgegangen, während der ganzen Entwicklung ziemlich kleinlaut und, kaum daß sie sich etwas in die Brust werfen wollen, werden sie auch sofort von Indra energisch zurückgewiesen und gebührend darauf aufmerksam gemacht, daß er — Indra — allein die großen Taten mit eigner Kraft tue und daß ihm allein daher die Ehre zukomme (RV 1, 165, 7. 8. 10). Noch im dritten Liede, dem letzten Akt unserer Trilogie, ist es immer Indra, den die Maruts versöhnen wollen, nicht umgekehrt. Seine Stimmung ist hier schon etwas freundlicher wie zu An-

[1] Vgl. Mâitr. S. 2, 1, 8, (p. 10, Z. 8 flg.); Kâṭh. 10, 11 (p. 139, Z. 11 flg.); Tâitt. Br. 2, 7, 11, 1 (bei Sieg a. a. O. p. 110. 111). — In der Mâitr. Saṃhitâ und im Kâṭhaka ist es Agastya, der die für die Maruts bestimmten Stiere dann dem Indra schlachtet; die Maruts stürmen nun gegen Agastya an, er aber versöhnt und beruhigt sie durch das Lied RV 1, 165. Im Tâitt. Br. dagegen heißt es, daß Indra sich die Stiere nahm; die heranstürmenden Maruts werden dann von Agastya und Indra zusammen versöhnt, durch das erwähnte Lied.

fang, im ersten Liede; nicht so wild, unnachgiebig, unversöhnlich. Aber sie ist auch hier zuerst recht ablehnend, hochmütig, trotzig. Er gibt den Maruts bittere Wahrheiten zu kosten, behandelt sie nichts weniger als höflich, ja fast verächtlich, während sie immer wieder ihn zu gewinnen und zu versöhnen suchen. Aber er spricht doch wenigstens wieder zu ihnen, während er zu Anfang sie nicht einmal dessen würdigt, das Wort an sie direkt zu richten, vielmehr nur in allgemeinen Ausdrücken oder zu Agastya gewendet redet. Die Maruts, die alles recht kleinlaut einstecken, ihm in keinem Punkte widersprechen, mit keinem verletzenden Worte sich an ihn heranwagen, stimmen demütig in das Selbstlob des Indra ein und wissen ihn so schön zu preisen, daß endlich das Eis bei ihm bricht, sein starres Herz nachgibt und sich wieder versöhnen läßt. Nun richtet er wieder freundliche Worte an die alten Kampfgenossen und nun kann endlich der Sänger erleichterten Herzens auch die Maruts preisen, ohne befürchten zu müssen, daß er sich damit den Zorn des furchtbaren Indra zuzieht.

Allerdings wird auch in einem der Lieder der Versuch gemacht, die Maruts zu versöhnen, aber nicht Indra tut das, sondern Agastya. Das ganze zweite Lied, der zweite Akt unserer Trilogie, ist diesem Versuche gewidmet. Agastya ist durch Indras wildes und rücksichtsloses Vorgehen in eine peinliche Lage versetzt worden. Dem gewaltigen Gotte gegenüber kann er gar nicht anders, als nachgeben, ihm seinen Willen tun, sonst würde er unfehlbar seinen Zorn wecken. Er muß also zunächst von einer Ehrung der Maruts absehen und sich darauf beschränken, den Indra zu bitten, derselbe möge sich doch mit den Maruts wieder versöhnen. Dadurch hat nun aber auch er die Maruts verletzt, die dem auch alsbald in jenem wehleidig klagenden Verse Ausdruck geben, der von der Tradition und von Sieg irrigerweise dem Indra in den Mund gelegt wird. Agastya konnte nicht anders, angesichts des Grimmes, den Indra zeigt; aber doch bleibt die Tatsache bestehen, daß er die Götterschar der Maruts beleidigt hat, und so muß er es versuchen, sie zu versöhnen. Das tut er mit dem zweiten Liede (1, 171). Er sagt den Maruts, daß er ja auch ihnen Opfer bereitet habe, daß er dieselben aber bei-

seite tun mußte, weil er dem Zorne Indras nicht widerstehen könne. Er preist die Maruts, bittet sie, ihm nicht zu zürnen, ihm ihre Huld wieder zu schenken; er preist aber auch Indra und bittet ihn, seinen Zorn gegen die Maruts aufzugeben, sich mit ihnen zu versöhnen. Und dieser Vermittlungsversuch ist denn auch nicht erfolglos. Das dritte und letzte der drei Lieder führt die Versöhnungsszene vor, in welcher zuerst zwar noch von Indras Seite recht harte und höhnische, hochmütige und trotzige Worte fallen, schließlich aber doch der große Gott, angesichts der demütigen Stimmung der Maruts, der Verehrung, die sie ihm zollen, wie auch wohl durch die unausgesetzten Bitten Agastyas, erweicht wird, seinen Groll fahren läßt und sich mit den einstigen Freunden wieder aussöhnt, ja ihnen nun sogar einige recht freundliche Worte zuteil werden läßt.

Ich glaube nach alledem die Situation so verstehen zu müssen, daß Agastya ursprünglich weder dem Indra allein, noch auch den Maruts allein opfern wollte, sondern dem Indra und den Maruts zusammen, dem Indra, begleitet von den Maruts, wie das hergebracht war, klar genug begründet durch den Umstand, daß ja die Maruts den Indra auf seinen Fahrten und bei seinen Heldentaten begleiten, ihm dienend und helfend zur Seite stehen. Aber Indra will davon nichts wissen, wenn er auch noch nicht sagt, warum? „Nicht heut' noch morgen gibt es das!" Er will nicht mehr mit den Maruts zusammen gefeiert werden. Er allein beansprucht das ganze Opfer, denn er allein hat ja auch den Sieg errungen, ohne Hilfe der Maruts, die ihn schmählich im Stiche gelassen haben. Er wendet sich so drohend gegen die Maruts in seinem grimmigen Zorn, daß sie schon befürchten, er wolle sie töten, und ihn zu begütigen suchen. Sie sehen, daß Agastya sich von ihnen ab, dem Indra zuwendet, und ziehen sich gekränkt zurück, — klagend, daß Agastya sie geringschätze und ihnen offenbar nichts mehr spenden wolle. Dieser erklärt dem Indra bestimmt, das Opfer ihm darbringen zu wollen, lobt und preist ihn, aber bittet ihn doch auch, freundlich mit den Maruts zu reden.

Davon ist dieser aber zunächst noch weit entfernt. Er nimmt das Opfer als ihm gebührend in stolzem Schweigen entgegen. Agastya aber wendet sich dann im zweiten Liede an die Maruts und sucht sie, wie eben geschildert worden, zu be-

gütigen, ihnen klar zu machen, daß er ja nicht anders habe handeln können. Er bittet Indra und die Maruts beide, ihren Groll fahren zu lassen und sich zu versöhnen. Nachdem dann im dritten Akte der Trilogie die Versöhnung glücklich erreicht ist, kann Agastya wieder beruhigten Herzens, der hergebrachten Sitte gemäß, dem Indra mit den Maruts zusammen, dem Indra marutvant, opfern. Der böse Zwischenfall, der das traditionelle Opfer gestört und für immer unmöglich gemacht zu haben schien, ist ausgeglichen, ist glücklich aus der Welt geschafft und hat noch die gute Folge, zu einem der lebendigsten Götterdramen, einem leidenschaftlich bewegten Mysterium, den Stoff geliefert zu haben. Das reizbare, wild aufbrausende, hartnäckig grollende Naturell des stolzen, starken Indra tritt selten so drastisch hervor, wie hier. Die Maruts spielen daneben keine beneidenswerte Rolle, werden aber doch auch schließlich mit freundlichen Worten bedacht, und der weise Agastya bewährt seine Weisheit in dem wirklich auch für ihn schwierigen Konflikte, an dem er so gänzlich unschuldig ist.

1.

Das erste der drei Lieder, der erste Akt unserer Trilogie, RV 1, 170, ist wahrhaft bewunderungswürdig durch die Energie des Ausdrucks, die knappe Geschlossenheit des Aufbaues. Das ganze Lied enthält nur fünf Verse, aber es spielt sich in ihnen schon ein kleines Drama ab. Nur ein einziger Vers, der erste des Liedes, ist dem Indra in den Mund gelegt, doch er beherrscht mit demselben die ganze Situation — selbstverständlich ergänzt durch die Aktion, die gerade hier sehr wesentlich erscheint. Zum Opferplatz, wo Agastya ihn und die Maruts feiern will, kommt Indra zornerfüllt herangestürmt und ruft: „Das gibt's nicht, weder heute noch morgen!" D. h. mit diesen Opfern ist es vorbei, ich gestatte den Maruts fortan keinen Anteil mehr an ihnen! Er spricht in allgemeinen Sätzen ohne Agastya oder gar die Maruts damit anzureden, — mit dunklen Andeutungen, die von den Nächstbeteiligten, den Maruts, alsbald verstanden und wie Peitschenhiebe empfunden werden müssen: „Man muß sich fügen eines andern Sinn und aus ist's mit dem, was man wollte!" D. h. die Maruts mögen

nur abziehen, mit Schimpf und Schande! Ich dulde sie nicht! — Weniger deutlich ist die zweite Zeile: „Wer weiß das, was verborgen ist?" Es scheint, daß dieselbe etwa soviel besagen will wie: „Ja, ja, es gibt Überraschungen! Urplötzlich offenbaren sich Dinge, von denen niemand was geahnt hat. Du wunderst dich, Agastya, du begreifst das nicht, — du weißt nicht, was dahinter steckt. Ich aber weiß, was ich will und was ich tue. Das genügt. Meinem Willen werdet ihr euch fügen, auch ohne daß ich sage, warum ich das will!"

Zugleich wendet er sich drohend gegen die Maruts, die ihm wohl in einiger Entfernung, nicht mit ganz gutem Gewissen, gefolgt sind. Sie tun unschuldig, als wüßten sie nicht, warum er so zornig ist. Sie weisen darauf hin, daß sie doch wie Brüder zu ihm gehören, daß er freundlich mit ihnen sein, sie nicht schlagen und töten dürfe. Doch Indra würdigt sie keines Wortes und auch Agastya wendet sich wohl von ihnen ab oder gibt durch Beseitigung der für sie bestimmten Opfergabe zu erkennen, daß er Indras Worten gemäß zu handeln gedenke. Daher dann der klagende Vers, den die Maruts an Agastya richten, auch er wolle nichts mehr von ihnen wissen, ihnen nicht mehr spenden. Agastya ergreift als Dritter das Wort, vermeidet es zunächst, auf die Klage der Maruts zu antworten, versichert nur Indra in bestimmten Worten, daß er ihm das Opfer weben wolle, preist ihn und bittet ihn endlich, doch freundlich zu den Maruts zu sprechen und dann sich der dargebrachten Opfergaben zu erfreuen.

Bei der Verteilung der Verse auf die einzelnen Personen stimme ich ganz nur mit Graßmann zusammen; mit Oldenberg auch beinahe, nur daß dieser für den zweiten Vers es zweifelhaft läßt, ob er dem Agastya oder den Maruts in den Mund zu legen ist (a. a. O. p. 61). Mir erscheint das nicht zweifelhaft, da sich Indras Zorn nur gegen die Maruts, nicht gegen Agastya richtet. Sieg schreibt den Vers irrigerweise dem Agastya zu, noch stärker aber ist er im Irrtum, wie mir scheint, wenn er Vers 3 und 4 dem Indra in den Mund legt, obgleich er sich mit Vers 3 dabei in Übereinstimmung mit der indischen Tradition befindet. Die Irrigkeit derselben hat Oldenberg gezeigt. Ludwigs Ansicht, daß der erste Vers des Liedes den Maruts zuzuschreiben sei, ist gar nicht diskutabel. Es ist das

ja der herrliche Indra-Vers, den auch die Tradition stets Indra in den Mund legt und der das Ganze beherrscht.

Ich gebe nun das Lied in meiner Übersetzung:

Indra (beim Opfer erscheinend):

1. Nicht heut noch morgen gibt es das!
Wer weiß das, was verborgen ist?
Man muß sich fügen eines andern Sinn,
Und aus ist's mit dem eignen Plan!

(Wendet sich drohend gegen die ihm folgenden Maruts.)

Die Maruts (resp. ihr Anführer):

2. Was, Indra, willst du töten uns?
Die Maruts sind doch Brüder dir!
Mit denen mußt du freundlich sein —
Nicht schlag uns beim Zusammenstoß.[1]

3. Und du, Agastya, Bruder, wie?
Du, unser Freund, verachtest uns?
Wir wissen nun schon, wie du denkst —
Du willst uns gar nicht spenden mehr!

(Ziehen sich zurück.)

Agastya:

4. Den Altar soll man rüsten erst,
Das Feuer sei davor entflammt!
Den Glanz dann der Unsterblichkeit,
Das Opfer weben wir für dich.[2]

5. Du, Güterherr, gebietest allen Gütern,
Du, Freundesherr, schenkst deinen Freunden reichlich!
O Indra, sprich doch freundlich mit den Maruts!
Dann iß, wie sich's gebührt, die Opfergaben.

[1] Die Form dieses Verses scheint mir auch dafür zu sprechen, daß er nicht einem Marutchor, sondern dem Anführer desselben in den Mund gelegt ist.

[2] Das Verbum steht im Original im Dual. Ich glaube, Graßmann hat Recht mit der Vermutung, daß Agastya sich und seine Gattin meint. Übrigens vgl. Oldenberg a. a. O. p. 62, Anm. 1.

2.

Das zweite Lied, RV 1, 171, bedarf nach dem Vorausgehenden keiner langen Einleitung. Es ist ganz dem Agastya in den Mund gelegt und wendet sich hauptsächlich an die Maruts, weiter auch an Indra — entschuldigend, erklärend, besänftigend, vermittelnd, versöhnend. Daß Agastya, neben dieser eines Priesters so würdigen Tendenz zum Friedenstiften, auch Mut beweist, indem er den furchtbar erzürnten Indra immer wieder um Versöhnung mit den Maruts angeht, verdient doch wohl ebenfalls bemerkt zu werden.

Und nun das Lied:

Agastya:

(erst zu den Maruts, dann auch zu Indra sich wendend)

1. Ich komm' zu euch und möchte euch verehren,
Mit diesem Lied bitt' ich um Huld die Raschen,
Ergötzet euch, ihr Maruts, nach Belieben,
Legt ab den Zorn und spannet aus die Rosse!

2. Dies Preislied will euch huldigen, ihr Maruts,
Im Herzen zimmert' ich's für euch, ihr Götter!
Kommt doch herbei und nehmt es gern entgegen!
Ihr seid ja der Verehrung rechte Fördrer.

3. Gepriesen seien uns die Maruts gnädig,
Gepriesen Indra auch, der Gabenreiche!
Aufrecht, wie schöne Bäume, sollen ragen
All' unsre Tage, Maruts, reich an Siegen.

4. Vor dem Gewalt'gen dort muß ich mich flüchten,
Vor Indra zittre ich voll Furcht, ihr Maruts!
Für euch auch waren kräft'ge Opfer fertig, —
Wir haben sie beseitigt, — seid uns gnädig!

5. Durch den die Mânasöhne[1] morgens glänzen,
Kraftvoll, wenn neu die Morgenröten flammen,
Du starker Stier, gib Ruhm uns mit den Maruts,
Furchtbar mit den Furchtbaren, ein Gewalt'ger.

[1] Agastya selbst ist der Mânasohn. Er nennt sich und die Seinigen „die Mânasöhne".

6. Du, Indra, schütz' die Mannen vor dem Stärkren![1]
Sei mit den Maruts eins! Gib auf dein Zürnen!
Sei siegreich mit den Glänzenden, uns spendend!
Wir wünschen Kraft und wasserreichen Wohnsitz.

3.

Und nun das dritte Lied, RV 1, 165 — die Versöhnung. Die Maruts, der freundlich bittenden Einladung Agastyas folgend, nahen sich wieder in vollem Schmuck dem Opfer, von dem sie sich vorher zurückgezogen hatten. Indra hat dem Versöhnungsversuch des Agastya wenigstens nicht widersprochen, die Verherrlichung mit den Maruts zusammen sich gefallen lassen. Das ist schon etwas. Aber noch grollt er, noch höhnt er, noch richtet er kein Wort direkt an die Maruts. Er sieht sie herankommen und fragt spöttisch, wozu die wohl kommen mögen, in vollem Wichs? was sie wollen? wer sie geladen hat? wie man sie wohl zum Stillstehen bringen soll, auf ihrer hoffnungsvollen Fahrt? Er tut, als hätte er Agastyas Einladung gar nicht gehört. Die Maruts richten das Wort an ihn und fragen ihn, warum er sie vermeide, nicht mit ihnen rede, gegen seine sonstige Gewohnheit. Er antwortet ihnen darauf gar nicht, noch immer hochmütig, trotzend und grollend; sagt nur ganz allgemein, er komme eben zum Opfer, wann und wie es ihm gefalle. Trotz dieser wenig ermutigenden Worte setzen die Maruts eifrig die Unterhaltung fort und versichern, es entspreche ganz ihren Wünschen, daß er hier erschienen sei und auch sie seien gerne dabei. Da aber bricht noch einmal Indras ungestillter Groll hervor und höhnisch fragt er die Maruts, wo denn damals ihr Wünschen war, als sie ihn allein ließen beim Drachenkampfe? Er allein sei der Starke und Bezwinger aller Feinde. Sie antworten ihm — sichtlich verlegen — nicht auf die verfängliche Frage, rühmen aber seine Taten willig und erinnern daran, daß sie doch manches Mal mit als Gefährten dabei waren, — wohl auch in Zukunft noch mit ihm vereint vieles ausrichten dürften. Aber Indra weist sie stolz zurück, beachtet diese Anerbietung gar nicht. Er allein

[1] D. h. vor dem Feinde, der ihnen im Grunde physisch überlegen ist, dem sie aber mit Indras Hilfe zu widerstehen vermögen.

mit seiner Indrakraft, in seinem Indrazorn, habe all die gewaltigen großen Taten getan. Die Kränkung, die darin liegt, nicht beachtend, stimmen die Maruts ein in sein Selbstlob und preisen ihn als den unbezwinglichen Gott, mit dem kein anderer sich vergleichen lasse, der tun könne, was er wolle. Selbstbewußt, trotzig bestätigt Indra das nochmals und rühmt seine Kraft, dann aber wird er weicher — seinem Stolz ist ja reichlich genüge geschehen. Er sagt den Maruts, daß ihr Lob ihn erfreut habe, daß er sie als Freunde erkenne, sie gerne sehe. Und nun kann endlich der Opferer[1] die Maruts ruhigen Herzens preisen und ihnen seine Opferspende darbringen.

Hier nun das Lied:

Indra:[2]
(den herannahenden Zug der Maruts fixierend)

1. Mit welchem Schmuck erstrahlen dort die Maruts,
Die gleichen Alters, gleichem Nest entstammen?
Was wollen sie? woher sind sie gekommen?
Sie sprühen Mut, die Männer, Gut begehrend.

2. An wessen Andacht freuen sich die Jungen?
Wer hat zum Opfer her gelenkt die Maruts?
Sie, die wie Falken durch die Luft hin streichen,
Wie bringen wir sie hochgemut zum Stillstand?

---

[1] Die drei letzten Verse des Liedes hat nach meinem Dafürhalten der jeweilige Opferveranstalter, bei dem unsere Trilogie mit dazu gehörigem Opfer ausgeführt wird, resp. sein berufener Stellvertreter, Sänger oder Priester, vorzutragen. Vgl. auch Max Müller, Hymns to the Maruts, p. 163. 173.

[2] Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Tradition hier im Rechte ist, wenn sie die ersten beiden Verse des Liedes dem Indra in den Mund legt, wie dies schon Sieg ganz richtig betont hat, a. a. O. p. 115; dem folgt auch Ludwig in seiner Übersetzung und Lévi a. a. O. p. 305. — Gewiß irrigerweise wollte Max Müller beide Verse dem Opferer zuweisen (the actual sacrificer whoever he was, vgl. Hymns to the Maruts p. 163. 173); Roth in den Siebenzig Liedern p. 84 legt sie ebenso irrig dem Sänger in den Mund. Ähnlich scheint Graßmann die Sache angesehen zu haben, vgl. s. Rigveda-Übersetzung p. 160.

Die Maruts (resp. ihr Anführer):

3. Warum, o Indra, der du groß und mächtig,
Gehst einsam du, Gebieter? sprich, was soll das?
Du plauderst sonst, wenn du uns triffst, die prächt'gen —
Was hast du gegen uns? das sag' uns deutlich.

Indra:

4. Gebete, Lieder sind mir lieb, und Tränke —
Der Mut erwacht, schon ist mein Stein geschleudert![1]
Sie flehn zu mir, mich freuen ihre Lieder,
Die beiden Falben fahren uns zum Opfer.[2]

Der Anführer der Maruts:

5. Nun denn auch wir, vereint mit den Genossen,
Selbstherrlich alle, unsre Leiber schmückend,
Wir schirren prächtig unsre bunten Hirsche, —
Indra, nach Wunsch bist du uns hier erschienen![3]

Indra:

6. Wo war denn damals dieser Wunsch, ihr Maruts,
Als ihr allein mich ließt im Drachenkampfe? — —
Ich bin der Furchtbare, Gewalt'ge, Starke,
Und jeden Feind noch zwang ich mit den Waffen.

Der Anführer der Maruts:

7. Viel tatst du unter uns mit den Gefährten,
Du Starker, mit vereinten Manneskräften,
Viel werden wir noch tun, du Stärkster, Indra,
Mit unsrer Kraft, ihr Maruts, wenn wir wollen.[4]

[1] So fasse ich prábhṛito me ádriḥ; vgl. auch M. Müller in seinen Hymns to the Maruts or the Stromgods p. 165: my thunderbolt is hurled forth; dazu cf. ebenda p. 172. —

[2] D. h. die Menschen flehen zu mir und ich folge gern ihrer Einladung zum Opfer.

[3] Anders, aber wenig überzeugend, übersetzt Sieg a. a. O. p. 115.

[4] Der Anführer der Maruts redet zuerst Indra, dann auch die Schar seiner Genossen an.

Indra:

8. Ich schlug den Vṛitra mit der Kraft des Indra!
Durch eignen Grimm war ich so stark geworden!
Ich machte für den Menschen frei die Wasser,
Die blinkenden, den Donnerkeil im Arme!

Der Anführer der Maruts:

9. Nichts ist dir unbezwinglich, Gabenreicher!
Es lebt kein Gott, der dir sich läßt vergleichen!
Nicht wird noch ward geboren je ein Solcher!
Drum, was du tun willst, tu es nur, Gewalt'ger!

Indra:

10. Ja, mir allein sei Herrschermacht zu eigen!
Was kühn ich angriff, ich vollbring's in Weisheit!
Ich bin's, ihr Maruts, der sich furchtbar zeigte!
Was ich begann, deß wird schon Herr der Indra!

11. Erfreut hat euer Preislied mich, ihr Maruts,
Das Ruhmeswort, das ihr mir habt bereitet,
Dem starken Indra, mir, dem streitgeübten,
Dem Freunde, mir, als Freunde ihr, freiwillig.

12. So wahrlich hier mir hell entgegen strahlend,
Untadlig all, mit Ruhm und Kraft versehen —
Schau ich euch so, ihr Maruts, hellen Glanzes,
Ja, so gefielt ihr mir, gefallt auch jetzt mir!

Der Opferer:

13. Wer ist's, ihr Maruts, der euch hier verherrlicht?
Kommt doch zu euren Freunden her, ihr Freunde,
Ihr Strahlenden, begeisternd die Gebete,
Nehmt dieser Opfer wahr, die ich euch bringe.

14. Wenn euch der Dichter huldigt, euch zu ehren,
Wenn uns des Mânasohnes Weisheit herzog,[1]
Kommt schön herbei, ihr Maruts, zu dem Seher,
Euch will der Sänger die Gebete singen.

[1] Ich lese â cakré; der Mânasohn ist Agastya, der als Verfasser der drei Lieder gilt.

15. *Euch gilt dies Lied, der Lobgesang, ihr Maruts,*
Des Mânasohnes, aus Mandâras Stamme;
Kommt her mit Labung, kommt zu unsrem Opfer!
Wir wünschen Kraft und wasserreichen Wohnsitz.

Wir können und müssen uns dieses überaus lebendige kultliche Drama oder Mysterium, den Zwist und die Versöhnung des Indra mit den Maruts, in jener ältesten vedischen Zeit, die noch nicht von dem später fixierten, uns überlieferten, starren Zeremoniell beherrscht war, sondern älterem, freierem, noch mehr volksmäßigem Brauche folgte, bei gewissen Opferfesten mit Gesang und Tanz aufgeführt denken. Es war jedenfalls ein Somaopfer, das den Sieg des Indra über den bösen Wolkendrachen Vṛitra-Ahi, die Befreiung der Wasser und Wiedergewinnung des Sonnenlichtes feierte. Der Tanz wird dabei gewiß keine unbedeutende Rolle gespielt haben, insbesondere zum Schluß, wo alles in Friede und Freude endigt. Indra und die Maruts sind uns ja gerade am sichersten unter allen vedischen Göttern als Tänzer bezeugt. Nach Abschluß der Versöhnung können die Maruts in ungetrübter Freude ihren Tanz aufführen, der ein Waffentanz gewesen sein muß, weil sie selbst stets und ausschließlich als herrlich geschmückte waffengerüstete Jünglinge erscheinen; der ebenso aber wohl auch ein Freuden- und Siegestanz wird genannt werden dürfen, wie die meisten derartigen Tänze bei den verwandten Völkern. Ein Tanz, der Indra zu Ehren getanzt ward, seine Besiegung und Tötung des furchtbaren Drachen feierte. Ebenso wird aber auch Indra selbst, der große Sieger, seinen Freuden- und Siegestanz aufgeführt haben, wie ihn am Schluß eines andern vedischen Dialogliedes, nach der Wiedergewinnung des Opferfeuers und der himmlischen Wasser, die Weisen nach dem Takte der Anushṭubh tanzen sehen.[1]

Unsre drei Lieder sind in den geläufigsten Maßen, Anushṭubh und Trishṭubh, gedichtet, die wir als die beliebtesten Tanzliedermaße vermutet haben; II und III ganz in der Trishṭubh, während in I Anushṭubh vorwaltet; nur der letzte Vers ist Trishṭubh und der erste, besonders eindrucksvolle, zeigt das Bṛihatî-

[1] Vgl. RV 10, 124, 9.

Maß, eine Modifikation des Anushṭubh-Maßes, das mit seiner energisch vortretenden dritten Zeile mir hier sehr wohl angebracht erscheint.

Wie die Darsteller, Sänger und Tänzer unseres kultlichen Dramas, abgesehen von Waffen und Schmuck, sonst etwa noch hergerichtet waren, darüber läßt sich nichts sicheres sagen. Von Masken und Maskentänzen hören wir im alten Indien nichts und dürfen wir daher eine solche Ausrüstung hier kaum voraussetzen. Dagegen berichtet uns das Mahâbhâshya, daß beim epischen Vortrag der Kṛishṇa-Legende die feindlichen Parteien der Anhänger des Kṛishṇa-Vishṇu und seines Gegners Kaṃsa mit bemalten Gesichtern aufgetreten wären, die einen mit roten, die andern mit schwarzen Gesichtern.[1] Man darf es daher wohl für möglich, vielleicht für wahrscheinlich halten, daß auch die Darsteller der vedischen Dramen, hier also Indra und die Maruts, durch solch eine Bemalung der Gesichter ausgezeichnet waren, zumal eine derartige Herrichtung auch bei den mimischen Tänzen der primitiven Völker nichts seltenes ist.[2] Doch haben wir weiter keine Anhaltspunkte, um solches bestimmter behaupten zu können.

Es wird wichtiger sein, nach ähnlichen Aufführungen bei den verwandten Völkern Umschau zu halten. Der Drachentöter und Dämonenbesieger Indra und die waffengerüstete Tänzerschar der Maruts, das sind die Hauptpersonen des vorliegenden Dramas. Vielleicht führt uns das weiter.

Der Tanz waffengerüsteter Jünglinge, der Waffentanz, insbesondere der Schwerttanz, ist gerade bei den germanischen Völkern seit der ältesten Zeit bis in die Gegenwart hinein in verschiedenen Formen sicher bezeugt. Er fand und findet bei festlichen Gelegenheiten statt und ist nicht selten mit einer Art primitivem oder volksmäßigem Drama verbunden, oder doch mit Gesängen, Ansprachen des Führers der Tänzerschar u. dgl. m. Gelegentlich ist wohl auch der eigentliche Schwerttanz ganz aufgegeben und nur noch ein dramatisches Spiel der „Schwertfechter“ übrig geblieben, wie in Clausthal im Harz. Häufiger hören wir nur von dem Tanze allein berichten. Die Aufführung

---

[1] Vgl. A. Weber, Indische Studien XIII, p. 489.

[2] Vgl. E. Grosse a. a. O. p. 53 flg.; H. Schurtz, Altersklassen und Männerbünde, p. 100. 101. 105. 106. 218. 341.

ist teils durchaus ernst und würdig, teils auch durch scherzhafte, possenhafte Beigaben für Zuschauer und Mitspieler kräftiger gewürzt. Weihnachten, oder auch Fastnacht, erscheint als die Vorzugszeit dieser Spiele. Aber auch die Maifeste bieten vielfach ähnliches, auch werden Aufführungen dieser Art wiederholt bei Hochzeiten erwähnt. Ein Pfeifer, ein Trommler, anderwärts wohl auch ein Fiedler treten als musikalische Begleitung auf. Die Tänzer sind meist in weiße Hemden gekleidet, wohl auch mit Bändern, Schnüren u. dgl. m. geschmückt, öfters mit Schellen oder Glocken versehen, ähnlich den Perchtenspringern in süddeutschen Gauen.[1] Bisweilen tragen sie Hüte oder Kappen, bisweilen aber finden sich solche auch nur bei den Anführern oder Vortänzern.

Schon Tacitus schildert[2] den Waffentanz germanischer Jünglinge, die sich nackt in verwegenem Spiel unter Schwertern und Speren springend und tanzend umherwerfen. Er rühmt die Kunst, die Anmut der Ausführung. Späterhin ist es fast durchweg — wie bei den Kureten — ein Schwerttanz, der trotz mancherlei Abweichungen in den verschiedenen germanischen Ländern und Gauen im Ganzen doch so auffallend übereinstimmt, daß der einheitliche Ursprung unverkennbar ist und an einer fortgesetzten, auf uralter Tradition ruhenden Übung gar nicht gezweifelt werden kann. Karl Müllenhoff hat dafür in einer klassischen Abhandlung[3] den unwiderleglichen Nachweis geliefert und den Schwerttanz in seinen verschiedenen Formen insbesondere in Deutschland, Skandinavien und England bis in die Gegenwart hinein verfolgt. Seiner Arbeit sind auch die folgenden Mitteilungen zum größten Teil entnommen.

In den Städten Deutschlands war die Aufführung des Schwerttanzes meist das Vorrecht bestimmter Zünfte und Innungen, namentlich der Schmiede und Messerer, denen solches ja

---

[1] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte, I, p. 540—548. Vgl. auch die Schellen bei den tanzenden Göttern in Mexiko, bei Preuß oben p. 26. 27.

[2] Vgl. Tacitus, Germania cap. 24.

[3] Vgl. Karl Müllenhoff, Über den Schwerttanz, Berlin 1871 (Aus den Festgaben für Gustav Homeyer). — Wertvolle Ergänzungen dazu bietet F. A. Meyer, Ein deutsches Schwerttanzspiel aus Ungarn, nebst Bemerkungen zum Schwerttanz, Ztschr. f. Völkerpsychologie Bd. XIX, p. 204—263.

freilich besonders nahe lag. Aber auch Schuhknechte oder Schuster, Kürschner, Rebleute werden erwähnt. Eine interessante Abbildung von „der Messerer Schwerttanz" in Nürnberg, „dergleichen den 3. Februar 1600 gehalten wurde und zuvor 1570", findet sich in Paul Geigers Schönbartbuch. „Das Bild zeigt einen Marktplatz, im Hintergrunde Häuser, davor zunächst zwei doppelte Ringe von Personen in weißen Oberhemden oder Wämsern, die dicht zusammengedrängt auf einem Geflecht ihrer vorgestreckten Schwerter zwei ganz farbig gekleidete Fechter emporhalten. Im Vordergrunde links sieht man einen Pfeifer und einen Trommler und dann weiterhin sieben Schwerttänzer, sechs wie die obigen im Ringe in weißen Jacken oder Wämsern, nur der erste ist rot gekleidet wie einer der Fechter, alle mit Hüten oder Kappen."[1]

Die Zahl der Tänzer wird im übrigen örtlich recht verschieden angegeben. In Schweden sind es 6, ebenso nach einer Schilderung in Yorkshire, in Mokra 9, in Salzburg 12 Personen. In England hören wir gelegentlich von 15, in Hessen von 16—20, in Ulm von 24, in Überlingen von 32, in Breslau sogar von 36 Schwerttänzern. Aber auf der Shetlandsinsel Papa Stour, die gleich als besonders wichtig hervortreten wird, sind es 7, wie in Nürnberg. Und auch das Schwertfechterspiel in Clausthal zeigt 7 Personen.[2]

Bei den sieben Schwerttänzern darf man wohl daran erinnern, daß die Zahl der Maruts im Rigveda auf drei mal sieben angegeben wird.[3] Vielleicht sind sie dabei als drei Tänzertrupps von je sieben Jünglingen gedacht.

In Hessen fanden die Schwerttänze nach J. J. Winckelmanns Beschreibung (aus dem Jahre 1697) in der Fastenzeit statt, aber auch bei Hochzeiten, deren er „selbsten etliche mit Lustverwunderung gesehen." Die Tänzer — junges Landvolk — tragen weiße Hemden, ihre Hüte sind mit allerlei farbigem Band und weißem Tuch ausgeziert; an die Kniescheiben haben sie Schellen gebunden; die Arme sind mit lang herabhängendem

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 12.

[2] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 19. 25 flg. 30. 33; F. A. Mayer a. a. O. p. 240.

[3] trishaptá, vgl. RV 1, 133, 6.

Band umwunden. Sie haben einen Führer, der in Versen zur Versammlung spricht.[1]

Sehr lebendig und interessant ist die Schilderung des Schwerttanzes der Ditmarschen, die Anton Viethen (i. J. 1747) geliefert hat. Hier wird die alte Tradition von Bauern, insbesondere im Kirchspiel Büsum, gepflegt. Die Tänzer tragen weiße Hemden, mit bunten Bändern geschmückt und umwunden, haben an jedem Bein eine Schelle hangen, die bei den Bewegungen klingelt. Der Vortänzer und der in der Mitte tragen einen Hut, die übrigen tanzen mit bloßem Haupt. Der Vortänzer oder König hält zu Anfang eine kleine Rede, dann geht das Tanzen, resp. Springen los, mit großer Geschicklichkeit und Munterkeit. Dazu wird die Trommel gerührt.[2]

Bei dem Schwerttanz in Schweden, den Olaus Magnus (1555) schildert, gibt es sechs Tänzer, leicht gekleidet, ohne Mantel, Rock und Hut. Sie haben einen Pfeifer und einen Trommler, treten vorzüglich zur Fastenzeit auf. Neben den tibiae erwähnt die Beschreibung auch Gesänge (cantilenae).[3] Über den Inhalt dieser letzteren ist nichts gesagt, doch darf man vermuten, daß sie, ähnlich wie die Lieder bei dem Reifentanze dortselbst, Heldentaten feierten.[4]

Von besonderem Interesse aber ist der Schwerttanz auf Papa Stour (altnordisch Pâpey in stôra), einer der entlegensten Shetlandsinseln, der noch im 19. Jahrhundert lebendig war. Eine Schilderung desselben hat ein Mr. Henderson daselbst i. J. 1788 nach einem alten Manuskript abgeschrieben, wozu Hibbert in seiner Description of the Shetland Islands[5] wertvolle Bemerkungen gemacht hat. Nach Hibbert wird der Schwerttanz auf Papa Stour meist um Weihnachten, in der alten Julzeit, noch jetzt die Hauptfestzeit der Inselbewohner, aufgeführt. Es sind im ganzen 7 Tänzer, von denen einer den Führer der Schar bildet. Das ist der „Master in the character of St.

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 15 flg.
[2] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 21. 22.
[3] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 13. 14.
[4] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 15: primum modesto cantu heroum gesta referente vel tibiis aut tympanis excitati gyrando incedunt etc.
[5] Edinburgh 1822, p. 555 flg.

George", also der Drachentöter der christlichen Kirche, der offenbar für einen älteren mythischen Drachentöter eingetreten ist. Dazu kommt noch ein minstrel-man, der zum Tanz aufspielen muß. Der „master" begrüßt die Anwesenden mit einigen Versen und fordert den minstrel-man auf, zu spielen. „Der master verbeugt sich und fängt an zu tanzen, nimmt dann seine Rede wieder auf, während der die Musik schweigt; rühmt sich seiner Heldentaten in England, Schottland, Irland, Frankreich, Italien und Spanien, zieht sein Schwert, tanzt und redet wieder und führt tanzend seine 6 champions und Brüder ein, die er als Jacob von Spanien, Dionysius von Frankreich, David von Wales, Patrik von Irland, Antonius von Italien und Andreas von Schottland vorstellt und nach einander zu Solotänzen aufruft, wie er es ihnen vorgemacht. Alle sechs sind (nach Hibbert) ebenso wie der master St. George mit weißen Hemden angetan und mit einem Schwert versehen."[1] Am Schlusse des nun folgenden wirklich sehr kunstvollen Tanzes der ganzen Schar tritt der master würdig vor und hält einen kurzen Epilog in Versen.[2]

Hier haben wir den aufs schönste erhaltenen Schwerttanz in Verbindung mit einem primitiven volksmäßigen Drama, das die Tänzer, die sieben königlichen Brüder und Schwertgenossen, agieren. Vor allem wichtig und bedeutsam aber ist dabei der Umstand, daß der Drachentöter St. Georg als die Hauptperson, als master oder Führer der tanzenden Brüderschar hervortritt. Zwar wird der Drachenstich nicht aufgeführt, aber der Held rühmt sich seiner Taten und wir dürfen seinen Tanz wohl auch als Freuden- und Siegestanz bezeichnen. Auf jeden Fall haben wir hier dieselbe Verbindung des mythischen Drachentöters mit dem Waffentanze vor uns, die wir schon aus dem Rigveda kennen, wo der Drachentöter Indra mit den als Brüdern zusammengehörigen, waffengerüstet tanzenden Maruts verbunden erscheint. Dieselbe Verbindung, die uns auch in Griechenland entgegentritt, wenn Athene nach dem großen Sieg über die Giganten die Pyrrhiche, d. h. den Waffentanz, erfunden und zum erstenmal getanzt haben soll — eine Analogie, die noch auffallender ist, wenn die orphischen Lieder

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 24. 25.
[2] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 26. 27.

mit Recht Athene zur Führerin der Kureten machen, der dämonischen Waffentänzer des griechischen Mythus. Wir kommen auf die Frage später zurück.

Das „Schwertfechterspiel" von Clausthal im Harz zeigt manche Verwandtschaft mit dem shetländischen, da es sich auch als ein volksmäßiges Drama erweist, in welchem sieben Personen auftreten, fünf Könige, der Diener Hans und der originelle sogen. Schnortison, der getötet wird, um gleich wieder aufzuleben und zu tanzen.[1] Hier ist aber der kunstvolle Schwerttanz vergessen und nur noch der Name davon geblieben. Ebenswenig finden wir hier den Drachentöter St. Georg. Statt dessen haben wir den Schnortison, der ohne Zweifel als eine Umbildung des alten Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämons zu fassen ist, der nach uraltem Glauben alljährlich getötet werden muß, um verjüngt wieder aufzustehen. Wir werden bald sehen, daß die Verbindung dieser Gestalt mit den Waffentänzern mindestens ebenso alt und ebenso berechtigt ist, wie diejenige mit dem Drachentöter.

In England aber ist uns der Drachentöter noch mehrfach bei ähnlicher Gelegenheit bezeugt. Ja, der sogen. Snapdragon, den andre auch St. George nennen, gehört zu den ständigen Figuren der englischen Weihnachts- und Maispiele, und er ist dabei keine Nebenperson.[2] „Mummers at Christmas perform a short dramatic piece of which St. George is the hero," — heißt es in Hunters Hallamshire glossary.[3] Am sogen. Plough monday treten nach Washington Irvings Schilderung originell gekleidete, mit Bändern geschmückte Bauernburschen auf, die hölzerne Schwerter tragen, — einer von ihnen in groben Fries gekleidet, den Kopf in Bärenfell vermummt, mit einer hinten baumelnden, klingelnden Glocke, der clown oder fool of the party. Der Führer der Schar rezitiert eine alte Ballade von St. Georg und dem Drachen; his companions accompanied the recitation with some rude attempt at acting, während der in Fell vermummte Clown alle möglichen Possen treibt.[4]

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 33—35.

[2] Vgl. A. Kuhn, Ztschr. f. deutsches Altertum, Bd. V (1845), p. 484.

[3] s. v. mummers, vgl. A. Kuhn a. a. O. p. 489.

[4] Im Mirror, 26, p. 42; vgl. Kuhn a. a. O. p. 484. Der Ploughmonday fällt auch in die Weihnachtszeit.

Auch hier haben wir also wieder die bändergeschmückten Schwertfechter in Verbindung mit dem Drachentöter St. Georg und einer primitiven Aktion, wenn auch der Schwerttanz nicht erwähnt ist, St. Georg auch nicht persönlich auftritt, sondern nur eine alte Ballade von seinem Drachenkampfe rezitiert wird. Der tatsächlich die Schar begleitende, in Fell vermummte Bursche, der den Spaßmacher spielt, ist eine wichtige Person, die uns in verschiedenen Variationen noch öfters begegnen wird.

Mit den sogen. Morristänzern zusammen treten bisweilen St. Georg und ein Drache leibhaftig auf.[1] Auch da haben wir die Verbindung von Drachentöter und Waffentanz vor uns, denn die in England seit Jahrhunderten wohlbekannten und sehr volkstümlichen Morristänzer (morrisdancers), die zu Weihnachten und am 1. Mai bis Pfingsten auftreten, sind Waffentänzer resp. Schwerttänzer. Der morrisdance ist ein von jungen Männern mit Larven oder geschwärzten Gesichtern aufgeführter Schwerttanz, der vielfach auf die Schornsteinfegergilde übergegangen ist — offenbar wegen ihrer rauchgeschwärzten Erscheinung. Es ist bekannt, daß Adalbert Kuhn, durch ganz andere Ideengänge dazu geführt, schon vor mehr als einem halben Jahrhundert die englischen Morristänzer mit den Maruts zusammengebracht hat. Und es darf zum mindesten wohl für merkwürdig gelten, wenn wir von einer ganz anderen Seite her auf denselben Zusammenhang geführt werden. Wir wollen die schwierige Frage vorderhand noch nicht im Detail erörtern, da sie uns viel zu weit von dem gegenwärtig zu verfolgenden Wege abführen würde. Für uns handelt es sich zunächst nur darum, die Verbindung der volkstümlichen Waffentänzer mit dem Drachentöter, hier St. Georg, festzustellen, — eine

[1] Vgl. Ztschr. f. deutsches Altertum Bd. V, p. 492. — Kuhn hat den Namen der Maruts mit demjenigen der Morrisdancers zusammengebracht, wie auch mit dem deutschen Mahre, Mahrte und dem lat. Mars, Martis — eine Zusammenstellung, die viel angefochten worden, aber aller Wahrscheinlichkeit nach dennoch richtig ist, wenn auch die Ableitung von der Wurzel mar „sterben“ sehr zweifelhaft bleibt. Daß man später bei dem Namen der Morristänzer an Mauren, Mohren, Moriscos dachte, ist sehr wohl möglich und lag um so näher, als die Morristänzer sich das Gesicht zu schwärzen pflegten. Das war eine uralte, primitive Sitte, weit älter, als ein eventuelles Streben, Mohren darzustellen. Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 546 Anm.

Verbindung, die derjenigen zwischen Indra und den Maruts offensichtlich entspricht.

Drache und Drachentöter (Snapdragon, St. George) gehören aber mit den Morristänzern und den Schwerttänzern überhaupt nicht notwendig zusammen. Beide erscheinen oft genug auch unabhängig voneinander. Doch ist ihre Verbindung, oder zum mindesten die Verbindung der Tänzer mit der Geschichte der Drachentötung augenscheinlich nicht unbeliebt. Ganz ähnlich wie auch der Drachentöter Indra und die Maruts im Veda nicht notwendig zusammen gehören, aber doch gern miteinander verbunden werden. Für die Maruts aber ist eine andere Verbindung noch näherliegender und natürlicher, die denn wohl auch von Hause aus die engere und festere war. Ich meine die Verbindung mit ihrem Vater, Gott Rudra, nach welchem sie selbst auch geradezu als die Rudras bezeichnet werden. Diese Verbindung ist im Rigveda allerdings auch deutlich bemerkbar, aber immerhin abgeschwächt, zugunsten der Verbindung mit Indra, dem gefeiertsten Gotte jener Zeit und jener Lieder, neben dem Rudra, wie wir bereits früher sahen, ganz auffallend zurückgesetzt erscheint. Im Kult aber tritt die nahe Beziehung der Maruts zu ihrem Vater Rudra, dem großen Seelen- und Fruchtbarkeitsgotte, sehr deutlich hervor, insbesondere bei dem herbstlichen Câturmâsya- oder Jahreszeitenopfer, dem Sâkamedhâḥ genannten Feste, das mit einer großen Totenfeier verbunden ist.[1]

Als Führer der Morristänzer erscheint vielfach Robin Hood, jene sehr populäre Sagengestalt Englands, die namentlich in den Maibräuchen eine so hervorragende Rolle spielt, aber auch zu Weihnachten auftritt, meist mit seiner Geliebten, der Maid Marian zusammen. Es darf nach Mannhardts Forschungen wohl für ausgemacht gelten, daß wir in Robin Hood eine besondere Gestaltung des Vegetationsdämons zu erkennen haben, der gleich andern Vegetationsdämonen im Frühling einzieht und Hochzeit hält. Der Versuch, seinen Namen mit demjenigen des Wodan zusammen zu bringen, war gewiß ein Irrtum. Ich möchte ihn eher mit dem Appellativ hood, d. i. „Hut, Kappe“, zusammenbringen und seinen Träger als den huttragenden Führer der streitbaren Tänzerschar fassen.[2] Aber

[1] Vgl. Oldenberg, Religion des Veda, p. 441 flg.

[2] Auch die süddeutschen Hutler sind hier vielleicht zu vergleichen.

auch Wodan, der in der Sage so oft als Hutträger erscheint, liegt hier keineswegs so fern, wie jetzt oft geglaubt wird[1], und in der Sache wird aller Wahrscheinlichkeit nach auch hierin Kuhn trotzdem Recht behalten, auch wenn wir nicht gerade Robin Hood von dem großen Gott Wodan ableiten wollen. Wodan ist der große Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsgott, der mit Rudra-Çiva und Dionysos-Hermes zusammengehört. Er ist gleich diesen zweifellos aus einem primitiven Vegetations-, resp. Fruchtbarkeitsdämon erwachsen, der gleich den andern Dämonen dieser Art in Wind und Sturm dahinfährt, im Winde sein Leben äußert, und zugleich mit den Fruchtbarkeit wirkenden abgeschiedenen Seelen in nächster Beziehung steht, resp. ursprünglich zu ihnen gehörte.[2] Er ist daher mit der ganzen Schar der Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen wurzelhaft verwandt, und wir können uns nicht wundern, wenn wir ihn in Sage und Brauch sich vielfach mit Dämonen dieser Art berühren oder mit ihnen die Stelle wechseln sehen. Der volksmäßige Wodan stand diesen allezeit noch viel näher als der zum großen Himmelsgotte emporgestiegene Odin der altnordischen Mythologie, dessen zweifellos sekundäres Bild vielfach die Vergleichung stört.

Doch wir müssen zu den englischen Schwerttänzern zurückkehren, die uns noch manches Interessante und Wichtige bieten können. So schildert uns Wallis in seiner history of Northumberland (1769) den dort üblichen Schwerttanz, der zu Weihnachten, „the yule tide of the druids“, aufgeführt wird. Da ziehen junge Leute in seltsamer Kleidung mit Musik von Haus zu Haus, führen den Schwerttanz (sworddance) auf und erhalten dafür kleine Spenden. Einer von ihnen ist der Anführer der Schar. Er erscheint in einem „more antic dress“, nämlich „a fox's skin generally serving him for a covering and ornament to his head, the tail hanging down his back; this droll figure is their chief or leader; he does not mingle in the dance.“[3]

Dieser Anführer, der zugleich den Spaßmacher spielt, ist sehr bemerkenswert, schon wegen seiner Tracht, die an den

[1] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 546, Anm. 3.

[2] Vgl. meine Bemerkungen in der Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes Bd. IX (1895), p. 233—252.

[3] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 29.

früher erwähnten, in Bärenfell vermummten Burschen erinnert (oben p. 112). Das Fuchsfell, das ihm Kopf und Rücken bedeckt, läßt ihn als einen theriomorphischen Dämon erkennen, aller Wahrscheinlichkeit nach einen Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämon. Man muß an die mehrfach im sonnensymbolischen Feuer geopferten Füchse denken, die zweifellos richtig als tierische Vegetationsdämonen gefaßt werden. Eine ähnliche Figur wie diese begegnet uns in England noch mehrfach unter dem Namen des Tommy in Verbindung mit den Schwerttänzern, in der Regel begleitet von einer komischen Alten, der Bessie, in welcher ich eine entsprechende weibliche Gestalt, den altgewordenen weiblichen Fruchtbarkeitsdämon, erkennen möchte, der unserer Kornalten, Roggenmuhme u. dgl. m. analog ist. Das läßt sich daraus entnehmen, daß es vielfach gerade diese Bessie ist, die im Verlaufe des Spieles getötet wird, wie in Clausthal der sogen. Schnortison — der sehr charakteristisch gleich wieder auflebt —, im Lübecker Spiel der Sterkader, an anderen Orten der Narr, der dem englischen Tommy entspricht.[1] Daß diese Tötung ein sehr wichtiger und bedeutsamer Akt war, analog der Vertreibung des Mamurius Veturius in Rom, hat man längst erkannt, und schon Müllenhoff sagt gewiß mit Recht, man dürfe annehmen, „daß die Aufführung, der die Tötung des törichten Knechtes oder der Alten fehlte, diese nur überging und eine Abkürzung war."[2] Es ist die wohlbekannte Tötung des altgewordenen Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämons, die in sehr verschiedenen Formen auftritt, auch zur Tötung oder Vertreibung des alten Jahres, des Winters oder des Todes sich gestaltet hat. Der skandinavische Julbock, der erschossen wird, um nach dem Gesang eines originellen Liedes wieder frisch und lebendig aufzuspringen und umherzutoben[3]; der wilde Mann, den man in Deutschland, in Thüringen, zu Pfingsten erschießt, um ihn dann durch einen Burschen, der sich als Arzt verkleidet hat, wieder zum Leben erwecken zu lassen —[4] sind bekannte Beispiele der Tötung und Wiedererweckung des Vegetationsdämons. Daß auch Tod

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 30. 36; F. A. Mayer a. a. O. p. 229.
[2] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 36.
[3] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte II, p. 196. 197.
[4] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte I, p. 335. 357. 358.

und Wiederaufleben des Dionysos in dieselbe Reihe von Vorstellungen gehört, wird wohl von niemandem mehr bezweifelt. Aber auch in Indien findet sich Ähnliches, und zwar — sehr charakteristisch — in Verbindung mit Rudra-Çiva. Es gibt nach William Wards Schilderung eine Zeremonie beim Çivafeste, wo ein Mensch sich tot stellen muß, der dann nachher wieder auflebt und umtanzt wird, indem man „Çiva, Çiva" ruft.[1] Weit häufiger noch sind die Fälle, wo wir nur von einer Tötung des Vegetationsdämons hören, nicht auch zugleich von einer Wiedererweckung.[2] Doch ist mit dem Brauch implicite stets die Vorstellung von der Verjüngung, resp. einem Neulebendigwerden des Dämons verbunden.

Bei der Bessie hören wir nur von einer Tötung, wie Mamurius Veturius, der altgewordene Jahresgott, nur vertrieben wird. Der jugendliche Mars tritt an seine Stelle. Stellen Tommy und Bessie männlich und weiblich den alten, abgelebten Fruchtbarkeitsdämon dar, so haben wir daneben den neuen, jungen, zeugungskräftigen, ebenfalls männlich und weiblich, wie bereits angedeutet, in Robin Hood und seiner Maid Marian, in dem Maigrafen und der Maigräfin usw. wieder zu erkennen.

Den Tommy, wie er in Nordengland (Northumberland) in Verbindung mit den Schwerttänzern auftritt, schildert uns John Brand (1777) als den Fool, „almost covered with skins, a hairy cap on and the tail of some animal hanging from his back." Ähnlich erscheint er in einem späteren Bericht aus den Bergwerksdistrikten, wo die Toilette der Bessy als nicht minder grotesk geschildert wird. Die Wichtigkeit des Tommy tritt hier namentlich darin hervor, daß es seine Rolle ist, „die Schwerttänzer vor dem Beginn der Aufführung mit einer Art Prologgesang in Knittelversen, unter Begleitung des Fiedlers, bei dem Publikum einzuführen."[3] Er ist also auch nach dieser Darstellung eine Art Anführer der Schwerttänzertruppe.

Wir müssen endlich noch einer höchst merkwürdigen Va-

[1] Vgl. William Ward, A view of the history, literature and mythology of the Hindoos (3 voll. London 1822), Bd. III, p. 22.

[2] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte I, p. 321. 336. 337. 353. 354. 357. 359 flg.

[3] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 30. 31. „Das Ausland" für 1857, No. 4.

riante Erwähnung tun, — des sogen. Riesentanzes in Yorkshire, von welchem J. Kemble seinerzeit einen leider nicht sehr eingehenden Bericht Jakob Grimm zugehen ließ. Vermummte Landleute führen ihn im Herbste auf. Es scheint eine Art Schwerttanz gewesen zu sein, da die Haupthandlung darin bestand, daß zwei Schwerter um den Hals eines Knaben geschwungen und geschlagen wurden, ohne ihn zu verletzen. Besonders wichtig aber ist der Umstand, daß der vornehmste Riese hier Woden genannt wird, seine Frau Frigg.[1] Das zeigt uns die mythologische Bedeutung des Tanzes unzweifelhaft deutlich. Und wenn wir hier Woden selbst als riesischen Tänzer auftreten sehen, als den Obersten einer riesischen Tänzerschar, so gewinnen wir einen neuen und wichtigen Zug im Bilde des Gottes, der ihn dem wilden Tänzer Rudra-Çiva noch ähnlicher macht, — einen Zug, von welchem wir sonst bei Wodan-Odin nichts hören und der doch unzweifelhaft alt und echt sein wird. Nur müssen wir auch hier nicht gleich an den großen Himmelsgott der Edda denken, sondern vielmehr an den noch weit primitiveren, aber doch auch schon mächtigen Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsdämon, aus welchem der große Gott erwachsen ist. Und vielleicht dürfen wir den Knaben, um dessen Hals die Schwerter geschwungen werden, ohne ihn zu verletzen, auf den neugeborenen, jungen Fruchtbarkeitsdämon deuten, den die Schwerter apotropäisch schützen sollen, dessen Wachstum und Gedeihen der Schwerttanz — als ein Fruchtbarkeitszauber — aller Wahrscheinlichkeit nach zu fördern bestimmt war. Ähnlich wie die Kureten um den jungen Zeus, die Korybanten um das Dionysoskind herum ihren Schwerttanz halten, um es zu schützen, wie man stets wohl mit Recht gesagt hat, und um es in seinem Wachstum zu fördern, wie ich hinzusetzen möchte.

Wenn wir hier Gott Woden mit seiner Frau an der Spitze der Schwerttänzer oder Riesentänzer sehen, an andern Orten der theriomorphische närrische Tommy die Schwerttänzer führt, dann steht der letztere neben dem ersteren ähnlich da wie etwa der Fenriswolf neben Loki, als eine primitive verwandte

[1] Vgl. J. Grimm, Deutsche Mythologie, 4. Aufl. p. 252; Müllenhoff a. a. O. p. 36.

Gestalt, eine theriomorphische Vorstufe des Fruchtbarkeitsgottes. Und wenn wir Çiva mit dem Fell auf den Schultern tanzen sehen, wenn der thrakische Dionysos als Kopfbedeckung die abgezogene Haut vom Kopfe eines Wildes trägt oder mit Stierfüßen und langem Schweif gebildet wird,[1] dann erinnert solche Erscheinung der dem Wodan urverwandten Götter doch in etlichen Zügen noch an den primitiven Dämon, der für alle drei der Vorgänger ist, aber auch durch die hochentwickelte Göttergestalt sich niemals ganz verdrängen läßt.

Schon Müllenhoff hat es klar erkannt und bestimmt ausgesprochen, daß den festlichen germanischen Schwerttanzaufführungen „die bedeutungsvolle Beziehung auf den Mythus" gewiß nicht fehlte; ebensowenig „den Darstellungen die Fabel und der dramatische Inhalt." „Der Festes- und Siegesfreude werden sie nicht minder als in Griechenland und Italien Ausdruck gegeben haben" (a. a. O. p. 7. 8.). Er meinte, es „könnten früher die Tänzer im Schwerttanz als namhafte Helden der Sage oder selbst des Mythus vorgestellt sein" (a. a. O. p. 35), und sah in dem Yorkshirischen Riesentanz, wenn derselbe wirklich ein Schwerttanz war, den vollständigsten Beleg „für den Zusammenhang auch des deutschen oder germanischen Schwerttanzes mit dem alten Kultus und den alten Festfeiern. Ohnehin aber — fährt er fort — ist dieser Zusammenhang nicht zweifelhaft, wenn die Aufführung um die Zeit der winterlichen Sonnenwende von altersher festgehalten wurde oder Fastnacht nur den Frühlingsanfang vertritt. Dann hat auch die Tötung des Toren oder der Alten ohne Zweifel dieselbe mythisch-symbolische Bedeutung wie sonst und weist nur auf das Abscheiden des alten Jahres oder des Winters, wie die jubelnde Erhebung des Königs im Spiele[2] den Sieg des neuen verkundet. Es erweist sich mit einem Worte diese altgermanische Aufführung als wesentlich gleich, ja wohl ursprünglich identisch mit der römischen Früh-

[1] Vgl. Rapp, Beziehungen des Dionysoscultus zu Thrakien und Kleinasien, p. 18. 19.

[2] Es bildet den Höhepunkt im germanischen Schwerttanz, wo er noch in voller Kunst geübt wird, daß die Tänzer den Anführer oder König auf den wie zu einem Dach oder Schild zusammengelegten Schwertern emporheben.

lingsfeier durch die Salier und den in Pelz gehüllten alten Knecht Mamurius."[1]

Der Vergleich ist in der Hauptsache zweifellos richtig und mit einigen Modifikationen lassen sich diese Sätze auch heute noch aufrecht halten. Wir reden jetzt nur lieber nicht von den abstrakten Begriffen des alten Jahres oder des Winters, sondern von dem im Laufe des Jahres alt gewordenen, ganz konkret gedachten Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämon, der nach weit verbreiteter, primitiver Anschauung alljährlich sterben und neu werden, resp. durch einen neu gewordenen ersetzt werden muß.

Den mythischen Hintergrund des Waffentanzes und des mit ihm verbundenen Spieles aber müssen wir versuchen, ein wenig mehr aufzuhellen. Wenn wir Recht haben — wie ich nicht bezweifeln kann — den germanischen Waffentänzern, die bald mit dem Drachentöter St. Georg, bald und öfter mit einem alten Vegetationsdämon, resp. auch einem Gotte der Fruchtbarkeit, vereinigt auftreten, die Waffentänzerschar der Maruts zu vergleichen, die im Rigveda mit dem Drachentöter Indra eng verbunden erscheint, vo Hause aus aber wohl noch enger mit dem im Rigveda stark bei Seite geschobenen Seelen- und Fruchtbarkeitsgott Rudra-Çiva zusammen gehört, dann müssen wir von hier aus Licht für die entsprechenden Gestalten der verwandten Völker zu gewinnen suchen, — nicht nur die germanischen Schwerttänzer, sondern auch die römischen Salier, die griechischen Kureten und die phrygischen Korybanten, die schon die Alten mit einander verglichen und die uns alle zusammen vielleicht ein Waffentänzerspiel der arischen Urzeit erschließen lassen.

Wie die Maruts im Rigveda erscheinen, ist allbekannt. Mehr als 30 Hymnen sind ihnen speziell gewidmet, auch sonst werden sie oft genug erwähnt, und das Bild, das wir hier von ihnen gewinnen, ist ein durchaus einheitliches und deutliches. Es

[1] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 36. — Vgl. dazu übrigens F. A. Mayer a. a. O. p. 261, der es betont, daß neben der zweifellos häufig vorliegenden mythischen Bedeutung des Tanzes, namentlich für die Frühlingsfeier, derselbe auch gleich ursprünglich in profanem Gebrauch gewesen sein könne. Die Schilderung des Tacitus spricht für diese Ansicht.

sind Sturmgötter, die mit Blitzen bewaffnet durch die Luft dahinjagen und die Fruchtbarkeit wirkenden Regenmassen zur Erde hernieder strömen lassen. Die Berge erbeben und die Wälder neigen sich, wenn der Heereszug der Maruts über sie hin braust, — die mit funkelndem Schmuck angetane, waffengerüstete, streitbare Jünglingsschar, die wir schon kennen. Als Winde sind sie auch Sänger und Pfeifer, fahren lustig dahin mit der wohlbekannten Musik der Luft. Man hat in den vedischen Schilderungen des Zuges der Maruts wohl mit Recht die gewaltige Naturerscheinung der Monsune wieder zu erkennen geglaubt.[1] Und so erscheint ihre Verbindung mit dem Gewittergott Indra sehr natürlich und fast von selbst gegeben. Doch wie klar dies auch alles ist, wie schön und schwungvoll sich gerade in den Marutliedern die poetische Naturauffassung und Naturschilderung der vedischen Dichter offenbart, — man würde dennoch irren, wenn man glauben wollte, daß das Wesen der Maruts in der Naturerscheinung des Sturmes restlos aufgeht.

Die nahe Beziehung der Maruts zu ihrem Vater Rudra, dem nachherigen großen Gott Çiva, dem Seelen- und Fruchtbarkeitsgott, dem Todesgott und Herrn der Gespenster, weist uns aus der Natur in ganz andere Regionen, in das Reich der abgeschiedenen Seelen. Die Heerscharen des Rudra, von denen in den späteren vedischen Texten öfters die Rede ist, ein großes weibliches Gefolge, das mit seltsamen, dunklen, unheimlichen Zügen geschildert wird, — sie scheinen zu dieser Welt zu gehören. Aber auch für die Maruts gilt wohl dasselbe, auch sie sind ursprünglich wohl nichts anderes als die in Wind und Sturm dahinjagende Seelenschaar gewesen, die wilde Jagd oder das wütende Heer in altindischer Prägung. Damit sind wir bei einer genialen Vermutung Adalbert Kuhns angelangt, die trotz mancher gegen sie erhobenen Einwände von ihrer Bedeutung und Berechtigung trotzdem nichts eingebüßt hat, im Gegenteil, bei gründlicher Prüfung sich immer mehr als haltbar und fruchtbar erweist.

Kuhn wollte den Namen der Maruts von der Wurzel mar „sterben" ableiten und mit den germanischen Maren oder Mahrten in Zusammenhang bringen, die Bezeichnung gewisser

[1] Vgl. namentlich Zimmer, Altindisches Leben, p. 44; auch Oldenberg, Rel. des Veda, p. 216.

Geister oder Gespenster, die im Volksglauben eine nicht unwichtige Rolle spielen, mit dem Alpdruck, aber auch mit der Gewitter- und Sturmsphäre in Beziehung stehen[1] und ohne Zweifel ursprünglich Seelen verstorbener Menschen sind. Als solche faßte er nun auch die Maruts, als eine der verschiedenen Formen des in Wind und Sturm dahinbrausenden Seelenheeres, der wideln Jagd, des wütenden Heeres. In ihrem spezifisch kriegerischen Charakter, als kampfgerüstete und auch wirklich kämpfende Männer, entsprachen sie den in Wodan-Odins Geleit ziehenden altnordischen Einheriern, und man hätte sie weiter in Zusammenhang zu bringen mit den deutschen Heeren verstorbener Krieger, den animae militum interfectorum, von denen die Sage hie und da erzählt, daß sie in Bergen schlummern, um zu gewissen Zeiten im Sturmwind über das Land dahin zu jagen.[2]

Es ist wahr, daß die Etymologie dieser Ansicht keine genügende Stütze bietet. Sehr möglich, daß den betreffenden Worten eine andere Wurzel mar, die „glänzen, funkeln" bedeutet,[3] zugrunde liegt, — wie auch den weiter von Kuhn dazugestellten Namen der Morristänzer und des römischen Gottes Mars. Es ist ebenso zuzugeben, daß im Rigveda an den Maruts nichts Geister- oder Gespensterhaftes sich wahrnehmen läßt. Dennoch hat Kuhns geniale Intuition aller Wahrscheinlichkeit nach das Rechte getroffen. Die nahe Beziehung der Maruts zu Rudra spricht kräftig dafür, noch mehr eine Reihe bedeutsamer kultlicher Tatsachen. Und das Bild, das der Rigveda von den Maruts entwirft, bildet keinen vollgültigen Beweis dagegen. Es ist sehr wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß die Dichter der Rigvedalieder die Erscheinung der Maruts gewissermaßen naturalisiert, sie des angestammten geisterhaften Charakters absichtlich entkleidet haben. Wir kennen bereits ihre

[1] Diese letztere Beziehung, durch welche sich die germanischen Maren mit der Sphäre der indischen Maruts berühren, ersieht man daraus, daß der Blitz ihr Geschoß ist, denn der Belemnit wird schwedisch Maresten, deutsch Marezitze genannt. Der sogen. Donnerbesen heißt Marentakken, Marenquasten, Marennest. Vgl. E. H. Meyer, Germanische Mythologie, p. 119. 121.

[2] Vgl. A. Kuhn, Ztschr. f. deutsches Altertum, Bd. V, p. 488 flg.

[3] Die abgeschiedenen Seelen zeigen vielfach Feuererscheinungen. Auch bei den Mahrten lassen sich solche nachweisen, vgl. Kuhn, Nordd. Sagen, p. 142 das sogen. Mårtentrekken.

Abneigung gegenüber den Nachtseiten des Geisterglaubens. Ließen sie einen Gott wie Rudra, der zu viel und zu tiefe Beziehungen der Art an sich trug, in den Hintergrund treten gegenüber den Göttern des Lichtes, so konnten sie andrerseits ganz wohl an den Maruts die als Erbe aus der arischen Urzeit mitgebrachte gespensterhafte Seite ihres Wesens absichtlich übersehen und fallen lassen, um ihre ganze Schöpferkraft auf die poetische Schilderung jener großartigen Naturerscheinung zu richten, die ihnen die gewaltigen periodischen Stürme der neuen Heimat, die Monsune, darboten. Das stände durchaus im Einklang sowohl mit dem lebendigen Naturgefühl wie mit der früher charakterisierten idealisierenden Tendenz dieser Dichter, die ebenso das Grausige und Unheimliche, wie das Rohe und Gemeine zu meiden suchten, — beides den niederen Sphären des Volkes überlassend.

Alfred Hillebrandt, der früher der Kuhnschen Ansicht skeptisch gegenüberstand, hat sich in der Folge davon überzeugt, daß doch manches für dieselbe spricht, und sich darum bemüht, dieselbe noch besser zu begründen.[1] Er geht dabei von den Angaben des 5. Buches des Rigveda aus, in welchem die Maruts deutlich als eine Schar von Frommen erscheinen, die wie andere Weise der Vorzeit den Indra verehren und sich anderen halbgöttlich gesteigerten Manen — z. B. den Aṅgiras — ähnlich benehmen. Vor allem aber betont er mit Recht die besondere Art, in welcher die Maruts kultlich verehrt werden. Die Ritualbücher zeigen es deutlich, daß die Stellung der Maruts bei gewissen Opfern eine den Manen, dem Rudra oder den Dämonen ähnliche gewesen ist. Dahin gehört z. B. die Vorschrift, daß man ihnen draußen mit abgewandtem Gesichte darbringen solle.[2] Es drückt sich darin deutlich die Scheu aus, die man vor Wesen dieser Art empfindet und die auch sonst namentlich bei der Verehrung des Rudra oft hervortritt.[3]

[1] Vgl. Alfred Hillebrandt, Vedische Mythologie, III. Bd. p. 317 flg. Hillebrandts Beistimmung fällt ins Gewicht, da er ein ebenso gründlicher wie vorsichtiger Forscher ist.

[2] vimukhenâraṇye nûcyam; vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 319.

[3] Vgl. Oldenberg, Religion des Veda p. 218. 487.

Die Verehrung der Maruts findet insbesondere bei den sogenannten Câturmâsya oder Viermonatfesten statt, jenen drei den Jahreslauf begleitenden Festen, welche die großen Abschnitte des Jahres bezeichnen, resp. einleiten und der natürlichen Dreiteilung des indischen Jahres in die heiße, die nasse und die kühle Zeit entsprechen. Bei jedem dieser Feste stehen die Maruts im Vordergrunde der Verehrung und es zeigt sich bei denselben, wie schon Oldenberg bemerkt hat, „eine Reihe alter Riten, welche die unverfälschte Farbe volkstümlichen Kultwesens bewahrt haben."[1] Besonders bemerkenswert ist das herbstliche Câturmâsya, bei welchem eine große Totenfeier, eine Art Allerseelenfest, stattfindet und dem Rudra Tryambaka ein merkwürdiges Opfer auf einem Kreuzwege dargebracht wird, dem Lieblingsplatz der abgeschiedenen Seelen und Gespenster. Überhaupt aber ist — wie ich hinzufügen muß — diese Verehrung der Maruts an den großen Jahresabschnitten sehr bemerkenswert und stimmt durchaus zu unserer Ansicht von ihrem ursprünglichen Wesen als Seelenheer, das in Wind und Sturm durch die Lüfte braust. Denn auch nach dem Glauben unseres Volkes zieht das Fruchtbarkeit bringende wütende Heer, die wilde Jagd, nicht nur — wenn auch vornehmlich — in den Zwölften, zur Julzeit, sondern überhaupt an den die großen Termine bildenden Jahresabschnitten, den sogenannten Fronfasten, durch die Luft.[2]

Die arischen Völker kennen verschiedene Formen des Seelenheeres, das nach ihrem Glauben schreckend, aber doch auch wieder beglückend und segnend, weil Fruchtbarkeit wirkend, unter der Führung eines männlichen Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsgottes, oder auch einer verwandten weiblichen Gottheit, zu gewissen Zeiten bei nächtlicher Weile durch die Lüfte fährt, in den Bergen tobt oder sich sonstwie bemerkbar macht. Es sind hauptsächlich die folgenden:

1. Die Vorstellung von einem Jagdzug, der wilden Jagd, dem wilden Jäger, die insbesondere den Germanen sehr geläufig ist, aber auch bei den Griechen sich zeigt, im Dionysos Zagreus,

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 441.

[2] Vgl. Grimm a. a. O. Bd. II., p. 766. 776. 779. 782; Simrock, Deutsche Mythol. p. 240. 242. 246.

im Jagdzug der Artemis-Hekate, und den Indern gleichfalls nicht fremd gewesen zu sein scheint;[1]

2. die Vorstellung eines männlichen, kriegerisch gerüsteten Heeres, der animae militum interfectorum, die uns hier spezieller angeht und der vielleicht ein weibliches kriegerisches Heer in den Amazonen der Artemis entspricht;

3. die Vorstellung einer ekstatisch erregten, lärmenden und tobenden Frauenschar, die mit Schlangen verbunden auftreten oder selbst wie Schlangen zischen, lebende Tiere zerreißen und das Fleisch verschlingen u. dgl. m. Der Zug der Mänaden und Thyiaden in Griechenland, die weiblichen Heerscharen — die Senâs — des Rudra in Indien sind die klassischen Beispiele dafür;

4. die Vorstellung eines Zuges theriomorphischer, meist phallischer Fruchtbarkeitsdämonen, denen schöne Weiber als Ergänzung zur Seite stehen; der Thiasos des Dionysos, mit seinen Satyrn, Silenen und Nymphen, die Scharen der Gandharven und Apsarasen in Indien gehören hierher;

5. die Vorstellung eines Zuges von Kinderseelen, die namentlich der deutschen Sage bekannt ist, die ich aber auch beim lettischen Volke angetroffen habe.

Gelegentlich berühren und mischen sich wohl einige dieser Vorstellungen, doch kann man sie im ganzen deutlich genug auseinanderhalten.

Der Zug der Maruts erscheint als ein durchaus charakteristischer Vertreter der zweiten Gruppe, die wir bei den Germanen schon kennen, aber auch bei andern arischen Völkern noch kennen lernen werden. Ich kann auf die Details der vergleichend-mythologischen Untersuchung hier selbstverständlich nicht eingehen, sondern nur eine Darstellung in großen Zügen geben, die hoffentlich trotzdem überzeugend zu wirken imstande sein wird.[2]

Der jugendlichen Waffentänzerschar der Maruts entsprechen

[1] Vgl. Winternitz in der Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XIV, p. 243—264.

[2] Eingehendere Darlegungen gedenke ich in einem besonderen Werke „Altarische Religion" zu veröffentlichen, von welchem gegenwärtig ca. 2½ Bände in der Hauptsache im Manuskript vollendet sind.

in Griechenland offenbar die Kureten, jene dämonischen Tänzer der kretischen Überlieferung, die wiederum mit den phrygischen Korybanten so auffallend übereinstimmen, daß schon die Griechen sie einander gleichgesetzt haben.

Die Kureten sind im Gebirge hausende halbgöttliche, dämonische Wesen, die zur nächsten Umgebung der Göttermutter und Gebirgsgöttin Rhea gehören, ganz ähnlich wie die phrygischen Korybanten aufs nächste mit der der Rhea verwandten phrygischen Göttermutter Kybele zusammengehören.[1] Man denkt sie sich als eine Schar waffengerusteter Jünglinge, was übrigens schon ihr Name besagt, der bei Homer als Appellativ die Jungmannschaft des griechischen Heeres bezeichnet. Die am meisten hervortretende Eigenschaft dieser Schaar oder richtiger die sie ganz charakterisierende Thätigkeit ist der Tanz, der Waffentanz, die Pyrrhiche oder, wie die Kreter es nennen, die Prylis. „Der Tanz der Kureten — sagt Immisch — ist in dem Maße Hauptbestandteil und Kern der auf sie bezüglichen Mythopoiie, daß alles andere gegen ihn zurücktritt."[2] Es sind lustige Tänzer, wie schon Hesiod in einem bei Strabo erhaltenen Fragment sie bezeichnet, wo er sie zugleich als nahe Verwandte der Nymphen des Gebirgs und der Satyrn aufführt.[3] Mit Schwert und Schild bewaffnet, so sieht man sie auf manchem Denkmal tanzend dargestellt, — das Zeuskind umtanzend, wie die Korybanten das Dionysoskind umtanzen. So erzählte ja der Mythos: Den eben geborenen Zeus habe seine Mutter Rhea vor den Nachstellungen seines Vaters Kronos in einer Höhle des Waldgebirges verborgen, die Kureten aber, um das Kind herumtanzend und mit ihren Schwertern auf die Schilde schlagend, hätten durch solches Geräusch das Geschrei des Kindes übertönt und es so vor den ihm drohenden Gefahren geschützt. Die mythische Bedeutung des Kuretentanzes wird dementsprechend von Preller und Immisch als eine apotropäische, Unheil abwehrende gefaßt. Das mag richtig sein, doch kann dieser Tanz neben solch negativer, schützender und abwehrender Bedeutung auch sehr wohl ursprünglich zugleich eine posi-

[1] Vgl. Preller, Griech. Mythologie, 3. Aufl. I, p. 106. 541; Immisch in Roschers Mytholog. Lexicon s. v. Kureten, p. 1594.
[2] Vgl. Immisch a. a. O p. 1613.
[3] Vgl. Preller a. a. O. I, p. 540 Anm.; Immisch a. a. O. p. 1595.

tive, Leben und Fruchtbarkeit weckende und schaffende besessen haben, wie uns solches ja für den Tanz speziell und für den Bewegungszauber überhaupt oft genug bezeugt und wohl bekannt ist.[1]

Dieser Gedanke wird uns sehr nahe gelegt durch den Götterkreis, zu welchem die Kureten wie auch die Korybanten gehören. Die große Mutter, die Göttermutter Rhea-Kybele — eine Gestalt, die samt ihrem Gefolge offenbar in jene Vorzeit zurückreicht, wo Griechen und Phryger noch ethnisch zusammen gehörten — sie war eine große Göttin des Lebens und der Fruchtbarkeit in der Natur, im Menschen- und Tierleben wie in der Pflanzenwelt, eine Art weiblichen Gegenstückes zu dem großen Fruchtbarkeitsgotte Dionysos, mit dem sie denn auch oft genug und eng genug sich berührt und verbunden ist. Das Lebenweckende dieses Orgiasmus aber darf als längst erwiesen gelten. Und wenn nun die Kureten aufs engste mit dieser Göttermutter zusammengehören, wenn sie nach dem Zeugnis des Hesiod als nahe Verwandte der Bergnymphen und der Satyrn, jener wohlbekannten Fruchtbarkeitsdämonen, gelten dürfen, dann legt es sich unabweisbar nahe, ihr Wesen als ein ähnliches, wurzelhaft verwandtes zu deuten. So werden wir geneigt sein, die Kureten ebenso wie die zu Kybele und Dionysos gehörigen Korybanten als Leben und Wachstum fördernde Dämonen zu fassen, die den neugeborenen Gott nicht nur schützen, sondern auch vermöge ihres magisch-kultlichen Tanzes wachsen und erstarken lassen. Und es entspricht ganz und gar dieser Voraussetzung, wenn die orphische Mystik die Kureten als lebenzeugende, lebenweckende, Wachstum und Fruchtbarkeit fördernde Genien feiert[2] und sie beteiligt sein läßt an „alles Lebens Lebenzeugung."[3]

Die orphische Mystik aber bietet uns noch einen andern wichtigen und merkwürdigen Zug zu dem Bilde der Kureten, der bisher nicht ausreichend gewürdigt oder wohl gar als bloße „Spekulation rationalisierender Theologie" gefaßt worden

[1] Die Verbindung der schützenden, abwehrenden und der positiv fördernden Bedeutung läßt sich bei vielen Bräuchen nachweisen, was ich hier nicht näher ausführen kann.

[2] Als *ζῳογόνοι* und *τροφέες, ψυχοτρόφοι, ὡροτρόφοι, φερέκαρποι*, vgl. Immisch a. a. O. p. 1622. 1623.

[3] *ὅλης ζωῆς ζῳογονία*, vgl. Immisch a. a. O. p. 1623.

ist,[1] — einen Zug, der erst durch die Vergleichung in das rechte Licht tritt und sich für dieselbe als bedeutsam erweist. Jene Mystik faßt die Kureten als Windgötter auf, die „je nachdem sie zürnen und zerstören oder befruchtend wehen", Leben und Wachstum fördern oder auch vernichten.[2] Als Windgötter sind sie auch Schutzgötter der Seefahrer.[3] Ist aber dies ein alter Zug, wie ich nicht zweifle, dann liegt es auf der Hand, daß die Verwandtschaft dieser waffengerüsteten, tanzenden Jünglingsschar mit der Schar der Maruts noch durch einen markanten Zug bereichert und fester begründet wird; daß auch die Zugehörigkeit dieser Dämonen zu der großen Gruppe von Fruchtbarkeitsgöttern, die so vielfach deutlichste Beziehung zur Erscheinung des Windes offenbart, sich noch bestimmter ausdrückt.

Wenn die Kureten als Windgötter neben dem segenbringenden Zug auch den gefährlichen, drohenden zeigen, dann ist uns dies Doppelgesicht auch bei den Maruts wohlbekannt. Bei beiden halbgöttlichen Scharen aber, der indischen wie der griechischen, waltet das Heilvolle vor dem Schlimmen und Gefährlichen durchaus vor. Ja die Maruts sind geradezu Heilgötter, Ärzte, wie ihr Vater Rudra, und eine entsprechende Eigenschaft mangelt auch den Kureten und Korybanten nicht ganz. Und wenn die Kureten gleich der Rhea-Kybele in den Bergen hausen, mag auch daran erinnert werden, daß der Rigveda von der Schar der Maruts sagt, sie habe ihren Standort in den Bergen,[4] — eine Eigentümlichkeit, die noch weit kräftiger bei ihrem Vater Rudra-Çiva hervortritt, wie auch bei dessen Gemahlin, der Durgâ-Pârvatî. Wir kennen sie auch bei Artemis und bei Dionysos, sofern er in den Bergen schwärmt, bei Wodan-Odin, Frau Holle und dem germanischen Seelenheer. Aus den Bergen kommt der Wind, — in den Bergen hausen Windgötter und Seelen mit Vorliebe.

[1] Vgl. Immisch a. a. O. p. 1622.

[2] Sie sind *ζῳογόνοι πνοιαί, πνοιαὶ ἀέναοι*, sind *εὔπνοοι*, sind *τροφέες τε καὶ αὖτ' ὀλετῆρες*, vgl. Immisch a. a. O. p. 1622. 1623.

[3] Vgl. Immisch a. a. O. p. 1623.

[4] Vgl. RV 8, 83, 12 mâ'rutaṃ gaṇáṃ girishṭhâ'm. Über die nahe Beziehung der Maruts zu den Bergen s. auch Pischel, Ztschr. d. D. M. Ges. Bd. 35, p. 717.

Die wehrhafte, tanzende Jünglingsschar der Kureten, mit ihren ehernen Schilden,[1] erinnert unmittelbar an die waffengerüstete Tänzerschar der Römer, die Salier. Das fiel schon den Alten auf. Schon Dionysius von Halikarnaß zieht diesen Vergleich,[2] und wir werden bald sehen, daß derselbe durchaus treffend ist, obwohl es sich bei den Römern um eine vornehme Priesterschar, bei den Griechen um mythische Wesen handelt. Weit auffallender ist es, wenn ein so ernst zu nehmender Römer wie Nigidius Figulus die Kureten mit den Laren zusammenbringt.[3] Und doch spricht bei näherer Prüfung mehr als ein Moment in der Tat fur die Richtigkeit dieser Auffassung, nach welcher wir im letzten Grunde in den Kureten eine besonders geartete Schar von Seelen der Vorfahren zu erkennen hätten.[4] Ist sie begründet, so wird in überraschender Weise der Vergleich mit den Maruts vervollständigt und der Beweis der Identität der Kureten mit den kriegerisch gerüsteten indischen Winddämonen endgültig geschlossen. Denn daß diese letzteren im Grunde ihres Wesens als eine besondere Form des Seelenheeres zu fassen sind, halte ich für nicht mehr zweifelhaft.

Hier ist vor allem der Umstand wichtig, daß neben der beherrschend hervortretenden Vorstellung von den Kureten als waffengerüsteten tanzenden Dämonen noch eine andere Vorstellung lebendig war, nach welcher sie für die ersten Menschen galten, eine Art Urgeschlecht, wie Bäume aus der Erde hervorgewachsen, zugleich auch die ersten Verehrer des Zeus, — ganz ähnlich wie auch die Korybanten zugleich als die ersten Geschöpfe und die ersten Verehrer und Priester der großen Mutter gedacht wurden, die ebenfalls nach einem alten Ge-

[1] *χαλκάσπιδες*; vgl. Preller a. a. O. I, p. 541.

[2] Dion. Hal. 2, 70; vgl. Immisch a. a. O. p. 1606. 1613.

[3] Vgl. Immisch a. a. O. p. 1613; auch p. 1614: Hesych. *λάρεις. λάραβες. τοὺς Κυρίτας* (= Curetas) *Ῥωμαῖοι οὕτως.*

[4] Sehr mit Unrecht ist der Charakter der Laren als abgeschiedene Seelen, die einem Varro noch ganz deutlich war, neuerdings angezweifelt worden. Die zweifellos richtige Anschauung der Alten verteidigt jetzt mit guten Gründen Hugo Ehrlich in der wertvollen Aufsatzserie „Zur Mythologie", Ztschr. f. vergl. Sprachforschung, Bd. 41, Heft 3, p. 295—304.

dicht Bäumen gleich aus der Erde erwachsen sein sollen.[1] Diese erdgebornen Kureten hausten, so glaubte man, seit Urbeginn im kretischen Gebirge, ein kluges und friedliches Geschlecht, das zuerst die Schafzucht und Bienenzucht getrieben haben soll; gute Schützen und Jäger, auch Erfinder des Waffenschmucks und die ersten Pyrrhichisten oder Waffentänzer. Auch als weise Seher werden sie gerühmt.[2] Kurzum ein ehrwürdiges und hochverdientes Geschlecht urzeitlicher Menschen, die als eigentlichste Autochthonen gedacht sind.

Daß diese Vorstellungen nicht den geringsten historisch-ethnographischen Wert haben, darf wohl für ausgemacht gelten. Dagegen würde man andrerseits ohne Zweifel zu weit gehen, wenn man dieselben einfach als wertlos beiseite schieben und als nichts bedeutende Spiele der Phantasie unbeachtet lassen wollte. Es spricht sich in ihnen doch mit großer Deutlichkeit der Gedanke aus, daß die Kureten ursprünglich Menschen waren, Menschen der Vorzeit, — und dieser Gedanke widerspricht in keiner Beziehung der maßgebenden Vorstellung von diesen Wesen als tanzenden Dämonen, er verbindet sich mit denselben vielmehr in durchaus natürlicher Weise. Fassen wir die Kureten, wie auch die ihnen nächstverwandten Korybanten, als eine besondere, bestimmt ausgeprägte Form des Seelenheeres, — nehmen wir an, daß sie dies wenigstens ursprünglich waren, wenn diese Eigenschaft auch später, ähnlich wie bei den Maruts, verdunkelt wurde, dann ist alles in der besten Ordnung und von Widerspruch keine Rede. Dann verstehen wir die nahe Beziehung der Kureten und Korybanten zum dionysischen Kreise besser als zuvor. Dann wird ihre Verwandtschaft mit den Maruts[3] und den entsprechenden germanischen Gestalten noch deutlicher als bisher, und wir gewinnen für Griechenland jene Form der Seelenheervorstellung,

---

[1] Vgl. Preller a. a. O. I. p. 529. 540. 106.

[2] Vgl. Preller a. a. O. I, p. 541; Immisch a. a. O. p. 1601 u. flg. 1604.

[3] Ich erinnere noch daran, daß die Maruts im 5. Buch des Rigveda als Verehrer des Indra erscheinen, die ihn besingen, ihm opfern, wie ein brahmanisches Geschlecht, dem der Kult des Indra obliegt (vgl. Hillebrandt, Ved. Mythologie Bd. III p. 310. 318); ähnlich werden die Kureten als die ersten Verehrer und Priester des Zeus bezeichnet; vgl. Preller a. a. O. I p. 106. 540.

die uns noch mangelte: neben 1. der Vorstellung von der wilden Jagd, 2. der Vorstellung bocks- und pferdegestaltiger, tanzender und spielender Dämonen, 3. der Vorstellung des orgiastischen Frauenheeres der Mänaden und Thyiaden, noch 4. die Vorstellung einer waffengerüsteten, tanzenden und springenden Kriegerschar.

Dürfen wir, wie ich glaube, auch die orphische Charakteristik der Kureten als Windgötter für wohlbegründet halten, dann hätten wir in den Kureten deutlich eine besondere Gruppe der wichtigen Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsgötter, resp. -dämonen, vor uns, zu denen auch die Maruts zu rechnen sind. Bei den Maruts ist durch Sonderentwicklung in den Liedern des Rigveda die Windnatur stark in den Vordergrund getreten, bei Kureten und Korybanten der magisch-kultliche Waffentanz. Im Grunde aber sind es dieselben Wesen, die auch die arische Urzeit schon gekannt haben muß.

Von Wichtigkeit ist für uns aber noch eine Tatsache kultlicher Art. Es steht fest, daß die Tänze der Korybanten von priesterlichen Vertretern vorgeführt wurden. Diese menschlichen Tänzer mit den dämonisch-göttlichen, den eigentlichen Korybanten, zu verwechseln oder gar die letzteren nur für mythische Vertreter der ersteren zu erklären, wie das wohl auch geschehen ist, liegt nicht der mindeste Grund vor. Wir haben es vielmehr bloß mit der interessanten kultlichen Tatsache zu tun, daß die Korybanten mit ihren Tänzen, bei den Mysterien wie auch bei den Prozessionen, von Priestern dargestellt wurden. Und wenn das Gleiche auch für die Kureten nicht direkt bezeugt ist, so gilt es doch als höchst wahrscheinlich, und darf man mit Immisch zuversichtlich annehmen, daß es auch bei ihrem Kult „an einer Nachbildung des Kuretentanzes durch Waffentänzer nicht gefehlt haben wird.“[1] Wesentlich das Gleiche aber war es, worauf wir auch bei den Maruts geführt wurden, — ja wir sahen die Marutschar förmlich in einem kleinen kultlichen Drama, das uns der Rigveda aufbewahrt hat, unter der Leitung eines Anführers auftreten, handeln und reden, resp. singen. Kein Zweifel, daß sie dabei von menschlichen, resp. priesterlichen Personen dar-

[1] Vgl. Immisch a. a. O. p. 1611. 1614. 1610.

gestellt wurden, welche die waffengerüstete tanzende Jünglingsschar der Maruts lebendig zur Erscheinung brachten. Und man darf wohl mit Sicherheit annehmen, daß — wie bei Korybanten und Kureten — der Waffentanz auch hier etwas Wesentliches war, wenn auch das in einer späteren Zeit fixierte Ritual davon, wie überhaupt von dem kultlichen Drama, nichts weiß und berichtet. Wir wissen schon, daß im Rigveda die Maruts bei den Opferfesten ihrer menschlichen Verehrer lustig springend und tanzend erscheinen,[1] und es liegt wohl nichts näher als die Annahme, daß dem Dichter dabei das Bild eines mimisch-dramatischen kultlichen Tanzes waffengerüsteter Jünglinge resp. Priester vor den Augen stand, wie man in Phrygien die Korybanten, in Kreta die Kureten leibhaftig tanzen sah.

Für die Kureten bieten uns aber die orphischen Lieder noch einen interessanten Zug, der es verdient, daß wir ihm unsere Aufmerksamkeit schenken. Auch in diesen Liedern bildet — wie sonst — der Waffentanz den Kern des Mythologems von den Kureten, bemerkenswert ist aber noch die dabei hervortretende nähere Beziehung der Athene zu diesen dämonischen Waffentänzern. Athene erscheint geradezu als ihre Führerin, als die Urheberin des rhythmischen Chortanzes, der zu Ehren sich die Kureten mit der Olive bekränzen.[2] Um die Bedeutung dieser Verbindung richtig zu würdigen, genügt es nicht, auf Athene als Erfinderin des Waffentanzes hinzuweisen. Wir möchten es vielmehr auch versuchen, das Wesen dieser Gottheit vom vergleichend mythologischen Gesichtspunkt aus etwas näher zu beleuchten. Es kann dies ja nur in kurzen Zügen geschehen, ist hier aber unerläßlich.

Wir müssen dazu ein wenig weiter ausholen.

In Verbindung mit Indra erscheint im Rigveda vielfach ein merkwürdiger alter Gott, dessen Gestalt in mancher Hinsicht verdunkelt, fragmentarisch, widerspruchsvoll, in ihren Umrissen dennoch deutlich erkennbar, mit ihren Wurzeln ohne Zweifel in eine uralte Vorzeit zurückreicht und einst eine größere Rolle gespielt haben dürfte. Es ist dies Trita, der auch den Beinamen Āptya trägt, d. h. der zu den Wassern Gehörige

[1] Vgl. oben p. 48. 49; RV 1, 166, 2.
[2] Vgl. Immisch a. a. O. p. 1622.

oder aus den Wassern Stammende, womit ohne Zweifel die Wolkenwasser gemeint sind, denn zu diesen hat er, ein dem Indra verwandter, dem Indra befreundeter Gott des Blitzes und Gewitters, unzweifelhaft deutliche Beziehungen. Er erscheint mehrfach wie eine Art Vorläufer des Indra, der gleich diesem letzteren — und früher schon als er — die bösen Wolkendämonen erschlagen und die Wasserströme befreit hat. Diesen Eindruck gewinnt man, wenn es z. B. im Rigveda heißt, daß Indra, der Donnerkeilträger, des Vala Wehren spaltete wie Trita![1] Da erscheint doch Trita offenbar als das schon vor Indra bekannte Vorbild solcher Heldentaten. An anderen Stellen der vedischen Lieder sehen wir aber den Trita vielmehr in Indras Auftrag handeln, oder durch Indras Kraft gestärkt, als sein Helfer und Diener; oder Indra begünstigt den Trita bei seinem Werk und verhilft ihm zum Siege. Ähnlich wechselnde, scheinbar widersprechende Bilder sind es auch, wenn es einmal heißt, daß der brüllende Trita die Maruts mit dem Blitze beschenkt,[2] an einer andern Stelle aber vielmehr die Maruts dem kämpfenden Trita Kraft und Mut stärken. Es sind offenbar verwandte, befreundete Mächte der Luftregion, die sich abwechselnd bei dem gewaltigen Blitz- und Gewitterkampfe helfen und fördern.

Dem Indra verwandt erweist sich Trita auch darin, daß er zum Soma in nächster Beziehung steht. Ebenso wie Indra verdankt auch Trita die Kraft bei seiner Heldentat, der Zerschmetterung des Vṛitra, dem Somatrank.[3] Der Soma kommt dem Trita zu, ebenso wie dem Indra.[4] Ja, Trita erscheint selbst als Bereiter des Soma, und Indra trinkt den himmlischen Rauschtrunk bei Trita Âptya, — wie übrigens auch bei Vishṇu und den Maruts.[5]

Trita ist aber auch ein weiser, ein wissender Gott. Von ihm, der an der betreffenden Stelle gar mit Varuṇa identifiziert wird, heißt es einmal: Alle Weisheit ist in ihm, wie in dem

[1] Vgl. RV 1, 52, 5.
[2] Vgl. RV 5, 54, 2.
[3] Vgl. RV 1, 187, 1.
[4] Vgl. RV 9, 34, 4.
[5] Vgl. RV 8, 12, 16.

Rad die Nabe steckt.[1] „Das weiß Trita Âptya!" ruft der Sänger an einer andern Stelle.[2]

Einmal erscheint im Rigveda auch ein offenbar verwandter Gott Trâitana, in unglücklichem Kampf mit dem Dämon Dâsa.[3] Sein Name ist offenbar Patronymicum zu einem vorauszusetzenden Namen Tritan, der als Nebenform von Trita gelten darf. Er wäre also ein Tritan- oder Trita-Sohn.

Solch ein Tritasohn spielt aber auch im Avesta und weiter auch in der persischen Heldensage eine wichtige Rolle, und überhaupt sind hier die verwandten Mythen und Sagen des persischen Brudervolkes höchst interessant und bedeutsam zur Vergleichung.

Wir finden im Avesta den Thrita und den Âthwya als zwei Heroen der Vorzeit erwähnt, die zu den ersten Bereitern und Verehrern des Haoma gehören, jenes vergöttlichten, heiligen Rauschtrankes, der mit dem indischen Soma ursprünglich identisch ist. Thrita stimmt mit indischem Trita, Âthwya mit Âptya überein,[4] und es besteht hier nur die Differenz, daß der vedische Trita Âptya bei den Persern in zwei Personen, zwei verwandte Heroen gespalten erscheint. Der Beiname des alten mythischen Wesens ist hier, wie öfters, zur selbständigen Person geworden. Als Sohn des Thrita erscheint Kereçâçpa, der einen furchtbaren Drachen erschlägt. Ein noch gefeierterer Drachentöter aber ist der Sohn des Âthwya, einer der größten Helden der persischen Sage. Sein Name Thraêtaona Âthwyâna ist eine Art Doppelpatronymicum, dessen erste Form unzweifelhaft deutlich mit Thrita zusammenhängt und an das vedische Trâitana anklingt, während die zweite offenbar von Âthwya abgeleitet ist. Er vereinigt also in diesem Doppelnamen die Ableitungen jener beiden Namen, die der vedische Gott Trita Âptya trägt, und das bestätigt uns die Annahme, daß der

[1] Vgl. RV 8, 41, 6.
[2] Vgl. RV 1, 105, 9.
[3] Vgl. RV 1, 158, 5.
[4] Daß die Namen âthwya und âptya ursprünglich identisch sind, kann keinem Zweifel unterliegen, nur über die Art der lautlichen Vermittelung sind Meinungsverschiedenheiten unter den Forschern vorhanden; vgl. Pischel, Ved. Studien I p. 186; Bartholomae, Arische Forschungen I p. 8 flg.; auch Indogerman. Forsch. I p. 180 flg.

Doppelname alt, die Trennung in die zwei Personen Thrita und Àthwya später eingetreten ist.

Die vielgerühmte Heldentat des Thraêtaona Àthwyâna ist die Bezwingung der furchtbaren Schlange Azhi dahâka, die dem Drachen Ahi-Vṛitra im Veda entspricht. „Dies ist die Tat, auf welche der Ruhm Thraêtaonas gegründet ist; sie bildet den Mittelpunkt seiner Geschichte, sie ist seine ganze Geschichte.“[1] Es ist dieselbe Tat, die im Veda vor allem dem Indra, aber auch dem Trita Àptya nachgerühmt wird, als dessen zendisches Gegenbild in dieser Hinsicht nun Thraêtaona Àthwyâna erscheint, mit dem Doppelgänger Kereçâçpa zur Seite, der Ähnliches vollbracht hat, während die Gestalt des Indra bekanntlich fast spurlos aus der persischen Mythenwelt verschwunden ist. Der Sohn vollbringt hier die Tat, die ursprünglich der Vater vollbrachte, die im Veda das mythische Gegenbild des Vaters, Trita Àptya, ausführt. In der persischen Heldensage ist später aus Kereçâçpa der Held Gershasp geworden, aus Thraêtaona aber der noch weit berühmtere Held Feridun.

Es ist kein Zweifel, wir haben hier uralte Mythen vor uns, von Blitz- und Gewittergöttern, die die bösen Wolkendämonen, Schlangen oder Drachen vernichten, — eng verbunden mit Soma-Haoma, dem himmlischen Meth, in Indien auch eng verbunden mit Indra.

In merkwürdigster Weise klingt nun aber der Name des persischen Thraêtaona Àthwyâna, der dem indischen Trita Àptya so unzweifelhaft nah verwandt ist, an den Namen der griechischen Göttin Athene, der Tritontochter, an — Tritonis Athana, Athene Tritogeneia. Dieser überraschende Zusammenklang hat schon die älteren vergleichenden Mythologen dazu geführt, den persischen Heros und die griechische Göttin zu identifizieren, resp. sie beide und selbstverständlich auch den indischen Trita Àptya für urverwandt zu erklären.[2] Diese Zu-

[1] Vgl. Roth in seinem schönen Aufsatz „Die Sage von Feridun in Indien und Iran“, Zeitschr. d. D. Morg. Ges. Bd. II p. 218. 219.

[2] Man vgl. namentlich den grundlegenden, wenn auch jetzt in vielen Einzelheiten schon veralteten Aufsatz von Th. Benfey, in den Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften und der G. A. Univers. zu Göttingen, Jahrgang 1868, p. 36—60: Τριτωνίδ

sammenstellung, wie seltsam sie auch auf den ersten Blick erscheinen mag, wieviel Anstoß auch die moderne sprachwissenschaftliche Skepsis an ihr genommen hat, sie erweist sich dennoch, je gründlicher wir den Gegenstand prüfen, je tiefer wir die uralten Wurzeln im Wesen jener drei mythologischen Gestalten aufdecken und erfassen, immer mehr als unzweifelhaft richtig, ja geradezu unabweisbar. Und wenn es ursprünglich der merkwürdige Zusammenklang der Namen war, der bedeutende Forscher dazu führte, Athene Tritogeneia, Tritonis Athana mit Thraêtaona Âthwyâna und weiter mit Trita Âptya zusammenzustellen, so sind es jetzt vielmehr die sachlichen Gründe, die immer deutlicher werdende ursprüngliche Identität des Wesens, die uns dazu bestimmen, an jener Gleichung festzuhalten.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir in Athene ihrem ursprünglichen Wesen nach eine Blitz- und Gewittergottheit zu erkennen haben, oder — wie Roscher es formuliert — eine Göttin der Wetterwolke und des Blitzes.[1] Von diesem Ausgangspunkt weiter entwickelt, läßt sich der Charakter der herrlichen Göttin in allem wesentlichen durchaus befriedigend verstehen, wie schon Benfey und Roscher ganz richtig erkannt haben.[2] Es ist derselbe Ausgangspunkt, den wir für den persischen Helden Feridun, Thraêtaona Âthwyâna, festgestellt haben, — dieselbe Sphäre, in welcher sich der vedische Trita Âptya noch in recht primitiver Form bewegt. Das weibliche Geschlecht kommt bei Athene wahrscheinlich auf die Rechnung der speziell griechischen Entwicklung.[3] Jedenfalls darf uns die Verschiedenheit des Geschlechtes hier ebensowenig beirren wie etwa bei den Sonnengottheiten, wo beispielsweise der indischen Ushas bei den Letten ein männlicher Gott Uhsing gegenübersteht, dem lateinischen Sol in der Edda eine weibliche Sol u. dgl. m.

Als die streitbare Blitz- und Gewittergöttin zeigt sich uns

Ἀθάνα, Femininum des zendischen Masculinum Thraêtâna Athwyâna. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie.

[1] Vgl. Roscher in s. Mytholog. Lexikon, Bd. I, 675 flg. (s. v. Athene).

[2] Vgl. Benfey a. a. O. p. 56 flg.; Roscher a. a. O. p. 687.

[3] Vgl. Benfey a. a. O. p. 55.

Pallas Athene seit der ältesten Zeit, in der typischen Ausrüstung mit Ägis und Lanze. Kein Zweifel, daß wir in der Ägis die dunkle Wetterwolke zu erkennen haben. Eben darum kommt sie auch Zeus, dem großen Gewittergotte, zu, der mit einem Teil seines Wesens in Athene, seiner Tochter, sich gleichsam in weiblicher Form selbst wiedergeboren findet und darum mit ihr in der denkbar innigsten Beziehung steht. Die Lanze, die die Göttin schleudert, ist deutlich genug der Blitz, — sie ist in der bildlichen Darstellung auch vielfach durch den Blitzstrahl, resp. ein Blitzbündel ersetzt.[1] Darum darf sich Athene auch rühmen, sie allein kenne den Zugang zu dem Gemach, wo der Blitz verschlossen sei.[2] Der Beiname Pallas bezeichnet Athene wohl als die Schwingerin der Lanze, resp. die blitzschleudernde Göttin, — und die geschwungene Lanze ist auch dementsprechend für die sogen. Palladien seit den ältesten Zeiten charakteristisch.[3]

Ihr streitbares Wesen hat Athene mit den andern Blitz- und Gewittergottheiten der Arier gemein, gemäß der uralten Vorstellung dieser Völker, die im Gewitter den Kampf einer guten Gottheit mit bösen Dämonen zu sehen glaubten. Athene erscheint bald selbst als kühne Bekämpferin und Besiegerin solch böser dämonischer Wesen, insbesondere der Gorgo und der Giganten, bald begleitet sie schützend und helfend ihre auserwählten Helden — Herakles, Perseus, Bellerophon — in solchen Kampf. Das Streitbare ihres Wesens läßt Athene ganz naturgemäß zu einer Göttin des Krieges überhaupt werden,[4] wie der Gewittergott Indra zum Schlachtengott der vedischen Inder geworden ist.

Doch nicht nur ihr Kampf, auch ihr Ursprung schon weist Athene in die himmlische Wolkenregion, in das Gewitterdrama hinein. Sie gehört zu den Wassern, sie stammt aus denselben, und zwar ursprünglich zweifellos aus den himmlischen

[1] Vgl. Preller a. a. O. I p. 157; Roscher a. a. O. p. 677. Namentlich makedonische Münzen zeigen die Göttin, den Blitz mit der Rechten schwingend, den Schild mit der Linken erhebend. Ähnliches in Athen, in Syrakus und auf den Münzen der gräco-indischen Könige.

[2] Vgl. Preller a. a. O. I p. 157; Roscher a. a. O. p. 677.

[3] Vgl. Preller a. a. O. I p. 156. 157.

[4] Vgl. Roscher a. a. O. p. 678 flg.; Preller a. a. O. I p. 175 flg.

Wolkenwassern, wie Bergk überzeugend dargelegt hat. Darum heißt sie ja die Tritontochter, Tritonis, Tritogeneia, aus dem See oder Fluß Triton stammend, den die Alten in verschiedenen Gegenden suchten, zuletzt namentlich in dem Triton-See Libyens gefunden zu haben glaubten, während es sich ursprünglich gewiß um die Wolkenwasser handelte.[1] Aber auch die andere, wohlbekannte Sage, von der Geburt der Athene aus dem Haupte des Zeus, ist nichts als eine andre Form des uralten Mythus von der Geburt der Blitz- und Gewittergöttin aus der Wolke. Der Himmelsgott Zeus soll die von ihm schwangere Metis, eine Tochter des Okeanus, aus Furcht vor der Geburt eines Sohnes verschlungen und dann aus seinem Haupte heraus die Athene geboren haben. Hephaestos oder auch Prometheus spalten ihm dabei mit einem Beile das Haupt. Athene aber springt in leuchtender Rüstung hervor, mit hochgeschwungenem Speer, mit der Aegis versehen, lauten Schlachtruf erschallen lassend. Das sind offenbar mythische Bilder, die auf Gewittererscheinungen beruhen. Die Blitz- und Gewittergöttin springt unter Donner und Blitz aus dem himmlischen Gewölk hervor, welches hier als das Lockenhaupt des Himmelsvaters Zeus gefaßt ist, das der Feuergott Hephaestos oder auch Prometheus spaltet. Die naheliegende Deutung wird noch bestimmter gestützt durch eine andere Version der Sage, nach welcher Athene in einer Wolke verborgen war und infolge eines Blitzschlages des Zeus plötzlich aus derselben hervortrat.[2]

Nichts ist natürlicher, als daß eine alte Gewittergottheit in nächster Beziehung zum Gedeihen der Vegetation, zu Ackerbau und Baumwuchs gedacht wird, wie das bei Athene namentlich in Attika kräftig hervortritt. Wenn Athene auch in besonderem Maße Göttin des Spinnens und Webens ist, so hat man auch diese Eigenschaft längst richtig aus der Natur der Wettergöttin abgeleitet.[3] Wolke und Nebel erscheinen nach weit verbreiteter Vorstellung als eine Art Gespinnst oder Kleid. Die Göttin wirkt am Himmel, spinnt und webt Wolken und Nebel. Wenn endlich Athene ganz besonders als Göttin der erleuchteten

[1] Vgl. Preller a. a. O. I p. 152.
[2] Vgl. Roscher a. a. O. p. 676; auch Preller a. a. O. p. 154 flg.
[3] Vgl. Roscher a. a. O. p. 681; Preller a. a. O. I p. 171. 176. 184.

Intelligenz gefeiert wird, dann dürfte schon Benfey Recht gehabt haben, der die Göttin der Weisheit aus der Blitzgöttin ableitet, insofern der Blitz plötzlich das Dunkel erhellt. Die Griechen verglichen den Blitz mit einem treffenden oder zündenden Gedanken.[1] Wir müssen aber auch daran erinnern, daß der vedische Trita ein weiser Gott ist, wie wir bereits gesehen haben, — daß alle Weisheit in ihm steckt wie die Nabe im Rad.

Wichtiger als dies alles ist aber für uns im vorliegenden Falle die Tatsache, daß Athene als Erfinderin des Waffentanzes gilt und daß sie nach den orphischen Liedern sogar als Führerin der Kureten erscheint. Sie soll die Pyrrhiche zuerst nach dem siegreichen Abschluß der Gigantomachie getanzt haben, also als einen Freuden- und Siegestanz.[2] Das kam auch in dem ihr gewidmeten Kult zum Ausdruck, denn zur Feier jenes großen und berühmten Sieges, resp. zu Ehren der Athene wurde die Pyrrhiche bei den Panatheaeen mit bedeutender mimisch-orchestischer Ausstattung aufgeführt.[3] Bei dem Sieg über die Giganten waren zwar viele Götter mit beteiligt, allen voran aber doch Athene und Zeus, sowie der große Heros Herakles, dessen Beihilfe eine entscheidende war. Vergegenwärtigen wir uns das Wesen dieser Götter und ihrer Gegner: Herakles entspricht von Hause aus dem Indra,[4] Zeus aber ist der große Himmelsgott und Gewittergott, der des alten Gewitterriesen Tätigkeit ganz an sich gerissen hat. Athene ist, wie wir wissen, mit dem indischen Trita Âptya verwandt, dem Vorgänger und wesensverwandten Doppelgänger des Indra, der auch als dessen Kampfgenosse und Helfer auftritt. Die Giganten aber sind riesige, ungeschlachte Götterfeinde der Vorzeit, sind nach Ausweis der Denkmäler schlangenfüßige Dämonen, wohl

[1] Vgl. Benfey a. a. O. p. 57; Roscher a. a. O. p. 687 Anm.

[2] Vgl. Preller a. a. O. I p. 62, Anm. 6; Roscher a. a. O. p. 680.

[3] Vgl. Preller a. a. O. I p. 183.

[4] Es ist unmöglich, hier am Ort, diese Zusammenstellung zu begründen, da solches uns sehr weit abführen würde und die Frage für unsere obige Entwicklung nicht von wesentlicher Bedeutung ist. Einzelne Taten des Herakles sind schon längst mit Recht entsprechenden Taten des Indra verglichen worden. Eine eingehende Vergleichung beider Göttergestalten und Nachweis ihrer ursprünglichen Identität gebe ich in dem 2. Bande meiner „Altarischen Religion".

schon seit alters nur halb als Menschen, halb als Schlangen oder Drachen gedacht.[1] Es handelt sich bei der Gigantomachie also im Wesentlichen um einen Sieg jener griechischen Götter, die den indischen Göttern Trita und Indra entsprechen, — einen Sieg über gefährliche, böse Dämonen, die wenigstens zum Teil schlangengestaltig vorgestellt wurden. Dieser Sieg entspricht also im wesentlichen einem der vielen Siege, die Indra über seine dämonischen, schlangengestaltigen Gegner erficht. Wenn Athene nach diesem Sieg die Pyrrhiche zuerst getanzt haben soll, dann tritt uns darin die enge Verbindung von Drachensieg und Waffentanz entgegen, die wir für das kultliche Drama in Indien vermuten mußten und die uns auch auf germanischem Boden bereits begegnet ist. Noch näher aber sehen wir uns an das indische kultliche Drama herangerückt, wenn wir auch die Verbindung der Athene mit den Kureten für alt halten dürfen, wie sie die orphischen Hymnen darbieten, — wenn wirklich Athene, sei es auch nur zeitweilig und gelegentlich, als Führerin des Kuretenchores fungierte. Denn diese Verbindung entspräche, bei der nahen Verwandtschaft des Indra und Trita, im wesentlichen der uns schon bekannten Verbindung des Indra mit den Maruts in den vedischen Liedern. Der Sieges- und Freudentanz der Athene und der Kureten, resp. der Tanz der Pyrrhichisten bei den Panathenaeen, vergleicht sich dem von uns vermuteten Waffentanz der Maruts und des Indra nach dem Siege über den Ahi-Vṛitra.

Dagegen deutet es in eine ganz andre Richtung, wenn wir die Kureten mit Rhea verbunden finden, wenn sie gelegentlich auch im dionysischen Thiasos auftauchen; wenn die Korybanten, ihre nächsten Verwandten, mit Kybele und mit Dionysos schwär-

[1] Man hat früher geglaubt, daß die Giganten ursprünglich nur als menschlich gestaltete Riesen zu denken sind und daß die Schlangenfüßigkeit dieser Götterfeinde erst als eine Erfindung der hellenistischen Zeit zu gelten hat (vgl. Preller a. a. O. I p. 61. 62; Roschers Lex. s. v. Giganten p. 1670); indessen darf diese Ansicht jetzt wohl als überwunden gelten. Die hellenistische Zeit hat die Schlangenfüßigkeit der Giganten gewiß nicht erfunden, vielmehr beruht dieselbe auf alter mythischer Tradition, die auch in der Kunst des 6. Jahrhunderts schon zum Ausdruck kommt, während die menschliche Bildung vielleicht dem epischen Einfluß zuzuschreiben ist. Vgl. darüber E. Kuhnert in Roschers Lex. s. v. Giganten p. 1670—1673.

men. Da haben wir die Verbindung der dämonischen Waffentänzer mit den Fruchtbarkeitsgöttern, ganz entsprechend der Verbindung der Maruts mit ihrem Vater Rudra-Çiva, der mit Dionysos ursprünglich identisch ist; entsprechend auch der Verbindung unserer germanischen Waffentänzer mit Wodan im Riesentanz von Yorkshire und mit den mannigfaltigen theriomorphischen oder auch schon menschlich gestalteten Vegetations-, resp. Fruchtbarkeitsdämonen, die wir als primitive Vorstufe der großen Fruchtbarkeitsgötter glauben fassen zu müssen.

Doch wir müssen uns noch zu den Römern wenden!

Gewiß mit Recht hat schon Müllenhoff, wie wir sahen, den germanischen Waffentänzern die römischen Salier verglichen, die kriegerisch gerüsteten Tänzer des Mars, auch die seltsame Gestalt des mit ihnen verbundenen Mamurius Veturius ähnlichen seltsamen Gestalten an die Seite gestellt, die mit den Schwerttänzern auf germanischem Boden auftreten. Ebenso richtig aber haben schon die Alten die Salier mit den Kureten verglichen, obwohl die letzteren dämonische Tänzer sind, während die Salier ein priesterliches Kollegium darstellen. Wir müssen daher die Salier und den mit ihnen eng verbundenen Gott Mars etwas näher ins Auge fassen.

Die Salier des Mars waren ein hochangesehenes Kollegium von zwölf vornehmen priesterlichen Tänzern, die während des ihrem Gotte geheiligten Monat März in Rom ihre Tänze aufführten. Sie hatten einen Anführer, den sogen. Magister, einen Vortänzer und wohl auch einen Vorsänger. Sie waren kriegerisch gerüstet, mit den heiligen Schilden des Mars, den sogen. ancilia, am linken Arm, mit dem Schwert an der Seite, einer kleinen Lanze in der Rechten. Auf dem Haupt trugen sie den Apex, die priesterliche Kopfbedeckung, die bei ihnen die Form eines Helmes hatte. In ihren alten Liedern riefen sie die römischen Staatsgötter an, sangen aber auch von den berühmtesten Helden der Vorzeit und ihren Taten. Am Schluß ihres Liedes pflegten sie den Mamurius Veturius anzurufen, jenen mythischen Schmied, der angeblich auf Numas Wunsch zu dem einen vom Himmel gefallenen Schilde die übrigen elf hinzu verfertigte. Zu diesem Verdienst und der ihm gezollten Verehrung schien es schlecht zu stimmen, wenn am Vortage der Iden des März ein mit Fellen bekleideter Mensch durch

die Stadt geführt und mit langen weißen Stäben aus der Stadt hinaus geprügelt wurde, indem man ihn Mamurius Veturius nannte. Allein es ist auch schon längst klar erwiesen, daß dieser angebliche alte Schmied ursprünglich nichts anderes war als der altgewordene Vegetations- oder Fruchtbarkeitsdämon, der alljährlich vertrieben, resp. durch einen neuen ersetzt, gleichsam verjüngt werden muß. Man kann ihn auch mit Usener den altgewordenen Jahresgott nennen, das kommt so ziemlich auf eins heraus. Die bekannten Bräuche der Deutschen und Slawen, die im Frühling, oft gerade im März den Winter oder den Tod in mimetischer Darstellung austreiben, hat schon Preller ganz richtig zum Vergleich herangezogen, Usener in ihrem Zusammenhang mit dem römischen Brauch noch fester und tiefer begründet.[1] Der Name des Mamurius hängt unzweifelhaft deutlich mit dem Namen des Mars zusammen, der Zusatz Veturius bezeichnet ihn als den alten, den Mars des vergangenen Jahres. Es ist der altgewordene Fruchtbarkeitsdämon, der alte Mars des vergangenen Jahres, der von den Saliern verehrt, aber auch von ihnen selbst vertrieben wird,[2] während man sich einen neuen, jungen Mars am 1. März geboren denkt. Es ist nichts andres als jene typische Erneuerung, von der wir schon mehrfach geredet haben. Ich brauche an Tod und Neuerweckung des Dionysos, an den scheinbar toten, wieder erwachenden Mann beim Çivafeste, an den Julbock, der erschossen wird und wieder auflebt, an den Schnortison und alle die verwandten Gestalten und Bräuche nur kurz zu erinnern. Die Vertreibung steht im römischen Brauch, wie auch sonst öfters, für den Tod. Sie begreift sich unter diesem Gesichtspunkt ebensogut wie die vorausgehende Verehrung des Alten. Die Salier aber sind die Verehrer des alten und des jungen Mars. Ihre — wie die Vergleichung lehrt — noch aus der Urzeit stammenden Tänze fördern und feiern zugleich den Sieg des jungen Jahres, des Frühlings, des neugeborenen Fruchtbarkeitsgottes.

Der 1. März galt als Geburtstag des Mars. Dann holten

[1] Vgl. Preller, Römische Mythologie, 3. Aufl. I p. 360; Usener im Rhein. Museum, Bd. 30, p. 213 flg.; Roschers Lex. s. v. Mars p. 2419.

[2] Vgl. Roschers Lex. s. v. Mars p. 2400.

die Salier ihre Schilde hervor, um mit denselben ihren Waffentanz aufzuführen. Unwillkürlich fallen uns dabei die Korybanten ein, die das neugeborene Dionysoskind umtanzen, die Kureten, die ebenso um das Zeuskind[1] tanzen, wie auch die Riesentänzer von Yorkshire, die zwei Schwerter um den Hals eines Knaben schwingen, ohne ihn zu verletzen, — des Knaben, in dem wir den jungen Fruchtbarkeitsdämon vermutet haben. Am 9. März fand eine abermalige Festfeier seitens der Salier statt. Am 14. März vertrieben sie den Mamurius Veturius in der schon angegebenen Weise und an demselben Tage fanden zu Ehren des Mars die sogen. Equirria, Wettrennen auf dem Campus Martius, statt. An der Feier des 17. März waren die quirinalischen Salier beteiligt, ein andres Kollegium priesterlicher Tänzer, das speziell dem Quirinus, dem sabinischen Mars, geheiligt war, der bekanntlich in Rom ebenfalls eine feste Stätte der Verehrung gefunden hatte. Die Salier des Mars hießen zum Unterschiede von diesen die palatinischen, weil sie auf dem Palatin ihre Curia hatten. Sie traten wieder am 19. März in Gegenwart der Pontifices und des Tribunus Celerum tanzend und opfernd auf.[2] Einen wichtigen Aufzug hatten sie noch am 23. März, dem Tage des sogen. Tubilustrium. Endlich am 24. des Monats kamen diese Märzfeste zum Abschluß.[3]

Seit der Verbindung mit den Sabinern besaß Rom neben den Saliern des Mars noch jenes andre, soeben erwähnte Salierkollegium. Aber auch in Tibur gab es ein solches, das dem Dienste des Herkules geweiht war, des griechischen Herakles, der mit Indra urverwandt ist. Hier erscheinen also die Salier in Verbindung mit dem großen Sieger über Drachen und andre Ungeheuer, wie wir in Indien die Maruts mit Indra, in England die Schwerttänzer mit dem Snapdragon, resp. St. Georg

---

[1] „Dieser kretische Zeus stand dem Dionysos der Mysterien näher als dem Olympischen Zeus des gewöhnlichen griechischen Götterglaubens," — bemerkt schon Preller sehr treffend (Griech. Mythol. I p. 527). Man erinnere sich, abgesehen von der Geburtssage, an das Grab des Zeus, das auf Kreta gezeigt wurde. Welchen Sinn hätte das wohl bei dem großen Himmelsgotte?

[2] Vgl. Roschers Lex. s. v. Mars p. 2401, 2402; Preller, Röm. Mythol. 3. Aufl. I p. 363. 364.

[3] Vgl. Roschers Lex. s. v. Mars p. 2399—2403. Preller, Röm. Mythologie 3. Aufl. I p. 346 flg. 355—366.

verbunden sehen. Das ist wohl zu beachten, wenn wir auch Herkules nicht als genuinen altrömischen Gott ansprechen dürfen. Die Verbindung ist wichtig, mag sie nun auf italischem Boden sich vollzogen haben oder aus Griechenland stammen. Es gab aber auch sonst noch in vielen Städten Italiens „seit unvordenklicher Zeit Sodalitäten der Salier.“[1] Das Institut priesterlicher Waffentänzer erweist sich deutlich als ein uraltes, im italischen Boden fest wurzelndes. Mit Mars aber gehören die Salier aufs engste zusammen. Ja, Preller hat recht, wenn er sagt, daß Mars ohne Zweifel selbst als ein Salier gedacht wurde.[2]

Mars aber ist vor allem unzweifelhaft deutlich ein großer Gott der Fruchtbarkeit, des fortzeugenden Lebenstriebes, wie schon Preller ganz richtig erkannt und dargelegt hat. Dem gegenüber bedeutet es einen entschiedenen Rückschritt in der Erkenntnis, wenn Wissowa den Mars wieder zum bloßen Kriegsgott stempeln möchte. Gewiß ist er Kriegsgott, aber er ist es nicht in erster Linie, und wer sein Wesen damit zu begreifen wähnt, geht gewiß in der Irre. Das Wesen des Mars offenbart sich sehr deutlich in dem altehrwürdigen Kult der Fratres Arvales, im Hain der Dea Dia, der ernsten Göttin der römischen Stadtflur. Hier wird Mars als Hauptgott in dem uralten Liede der Ackerbrüder angerufen, zusammen mit den Laren und den Semonen, d. h. mit den abgeschiedenen Seelen der Vorfahren und den Saatgöttern. Es ist dieselbe charakteristische Verbindung von Totenkult und agrarischem Kult, die auch sonst in Rom vielfach deutlich genug hervortritt. Mars ist Seelenführer und Fruchtbarkeitsgott zugleich, gerade so wie Wodan-Odin, Dionysos-Hermes und Rudra-Çiva, als deren nächster Verwandter er auf italischem Boden erscheint. Der Orgiasmus, in dem wir ihn nach dem Arvalliede rasen und springen sehen,[3] ist der uns längst schon bekannte

[1] Vgl. Preller a. a. O. I p. 347.

[2] Vgl. Preller a. a. O. I p. 347. 348.

[3] Der Text des alten Kultliedes läßt sich etwa wie folgt deutsch wiedergeben: „Helft uns, ihr Laren! Laß keine Seuche, o Mars, kommen über die Menge (des Volkes)! Sei gesättigt, wilder Mars, spring auf die Schwelle! Halt, Geißel! Die Saatgötter alle rufet abwechselnd herbei! Hilf uns, Mars! Triumph, Triumph!“

Vegetationsorgiasmus der dionysischen Scharen, der Perchtenspringer und all der vielen verwandten Erscheinungen, — mit der Kriegsfurie hat er nichts zu tun. Die Geißel, die er zu schwingen scheint, entspricht der lebenweckenden Rute in der Hand so vieler Vegetationsdämonen, des Kornwolfs, Kornkaters, Maikönigs, Pelzmärtel, Knecht Ruprecht usw.;[1] sie entspricht ebenso den Riemen, mit denen die Luperci, die „Wölflinge", beim Feste der Lupercalien Frauen und Mädchen, Fruchtbarkeit weckend, treffen; sie entspricht vielleicht am nächsten den Ruten oder Gerten, mit denen die Salier schlagen.[2] Auch dies ein Vegetations-, ein Fruchtbarkeitszauber.

Nicht der Kriegsgott, sondern der große Fruchtbarkeitsgott Mars ist es, den wir hier im Haine der Ackergöttin, im Liede der Ackerbrüder walten sehen. Er ist es auch, zu dem der römische Landmann bei der Flurweihe, den Ambarvalien, betet. Er tritt auch in der sehr charakteristischen Gestalt des Mars Silvanus deutlich hervor, sowie in der engen Beziehung des großen Gottes zu den Faunen und Silvanen, den Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen des römischen Glaubens, die so deutlich den griechischen Satyrn und Silenen, Panen und Panisken, unsern wilden Leuten, Waldleuten, Schraten, Fanggen u. dgl. m. entsprechen und ihnen urverwandt sind. Mars ist der große Gott dieses Kreises, der hoch über denselben hinausragt, aber doch mit seinen Wurzeln noch deutlich und fest in ihn hinein gehört.

Die Beziehung des Mars zu den abgeschiedenen Seelen ist aller Wahrscheinlichkeit ursprünglich stärker und enger gewesen, als wir sie wahrnehmen, und der Grund dieser Abschwächung läßt sich wohl auch erraten. Nach altarischem Glauben hausten die Seelen keineswegs bloß oder auch nur vorwiegend in der Erdtiefe drin. Sie fuhren in Wind und Sturm durch die Luft, sie hausten in Bergen, Wäldern und Wassern, lebten wohl auch in Tieren und Pflanzen fort. Im

---

[1] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte I p. 365; II p. 173. 187. 326. 343. — Zu Kaden, Kreis Saaz in Böhmen, heißt es von der Kornmutter, sie trage eine Peitsche in der Hand; vgl. Mannhardt, Mythologische Forschungen p. 303.

[2] Vgl. das pellem virgis ferire der Salier, Roschers Lex. s. v. Mars, p. 2409.

römischen Glauben aber ist von diesen letzteren Vorstellungen nicht mehr viel wahrzunehmen. Als Wohnort der abgeschiedenen Seelen gilt der dunkle Erdenschoß. Mars aber ist kein chthonischer Gott, und so begreift man, daß bei dieser Entwicklung seine Beziehung zum Seelenreich sich lockern mußte. Dennoch ist dieselbe noch an mehreren Punkten erkennbar. Dem Mars ist die Bohne heilig,[1] und wir kennen die Bohne als spezifisches Seelenopfer aus dem Totenkult. Ja, die Bohne hat diese Bedeutung schon in der arischen Urzeit gehabt.[2] Vor allem wichtig aber ist die schon erwähnte Verbindung des Mars mit den Laren im Kult der Arvalbrüder. Denn die Laren sind, schon nach der durchaus richtigen Anschauung der Alten selbst, abgeschiedene Seelen der Vorfahren, und zwar Seelen guter Menschen,[3] zum Unterschiede von den Larven und Lemuren, den unruhigen, spukhaften Geistern und Gespenstern der Bösen, Unseligen. Man verehrte die Laren im Hause neben Vesta und den Penaten, man verehrte sie auch an den Kreuzwegen, einem sehr charakteristischen Ort für abgeschiedene Seelen. Diese Lares compitales und viales waren es vor allem, die auch als segnende, Fruchtbarkeit weckende Götter der Fluren galten und in diesem Sinne angerufen wurden — die typische Entwicklung der Seelen zu Fruchtbarkeitsdämonen. Man dachte und bildete die Laren meist mit dionysischen Attributen, tanzend, mit Schale und Trinkhorn in den Händen, Wein einschenkend, freudig erregt.[4] Mag diese Auffassung nun aus Griechenland stammen oder — wenigstens teilweise — einheimisch-italische Wurzeln haben, jedenfalls stimmt sie aufs beste zu der Auffassung des dionysischen Zuges als einer Form des Seelenheers. Doch man kannte auch andre, jedenfalls echt römische Erscheinungsformen der Laren. Man dachte sie sich auch kriegerisch gerüstet, — als Lares militares. Und wir sehen solche auf Münzen gebildet, mit dem Speer

[1] Vgl. Roschers Lex. s. v. Mars p. 2429.

[2] Vgl. meine Nachweisungen über diesen Punkt in der Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XV, p. 187—212.

[3] Vgl. Preller, Röm. Mythol. 3. Aufl. II p. 103; H. Ehrlich, Zeitschr. f. vgl. Sprachforschung, Bd. 41, p. 295—304.

[4] Vgl. Roschers Lex. s. v. Lares p. 1891 flg.; Preller a. a. O. II p. 109, Anm. 1.

in der Hand, mit Fellen um die Hüften bekleidet, einen Hund zu ihren Füßen.[1] Diese kriegerisch gerüsteten Laren stimmen ihrer Erscheinung nach natürlich am besten zu Mars, den wir uns als Haupt einer Schar solcher Laren gut vorstellen könnten. An sie mag auch Nigidius Figulus gedacht haben, wenn er die Kureten mit den Laren verglich. Noch unmittelbarer aber drängt sich uns das Bild der Salier auf, der kriegerisch gerüsteten, tanzenden Priester des Mars.

Wenn Korybanten und Kureten im Kult durch kriegerisch gerüstete tanzende Priester dargestellt wurden, wenn wir das Gleiche für die Maruts vermuten mußten; wenn es dementsprechend nahe liegt, das mythische Vorbild der germanischen Schwerttänzer in dem kriegerisch gerüsteten Seelenheer, den Einheriern, den animae militum interfectorum, dem wütenden Heer zu suchen; dann drängt sich angesichts der tanzenden Salierschar unabweisbar die Frage auf: Stellen nicht auch diese priesterlichen Tänzer kultlich-mimetisch das kriegerisch gerüstete Seelenheer dar, das dem Mars naturgemäß näher stehen mußte als andersartig gedachte Seelen?

Ich glaube, daß wir diese Frage bejahen müßten, auch wenn uns keine Lares militares auf römischen Denkmälern erhalten wären. Unterliegt es doch keinem Zweifel mehr, daß der Waffentanz aus der arischen Urzeit stammt, und nur für jene Zeit müssen wir daher diese mythische Vorstellung als Grundlage unbedingt fordern. Indessen zeigen uns nun doch die Lares militares, daß eine ähnliche Vorstellung den Römern keineswegs fremd war, — daß sie, wenn auch nicht gerade dominierend, doch immerhin sich lebendig erhalten hatte. Neben den dionysisch beglückten Laren haben wir auch hier die kriegerisch gerüsteten, und die Salier sind im Grunde — so dürfen wir glauben — das irdische, von Priestern dargestellte Abbild einer Schar von kriegerisch gerüsteten Laren, ähnlich, wenn auch nicht identisch mit jenen, deren Bild wir auf Münzen erblicken, — ähnlich der Marutschar und dem Tänzerchor der Kureten. Und wenn man mit Recht Mars selbst einen Salier genannt hat, so darf man ihn wohl mit noch größerem Rechte

[1] Vgl. Roschers Lex. s. v. Lares p. 1872; H. Ehrlich a. a. O. p. 298.

einen zum großen Gott emporgewachsenen Lar militaris nennen, den einstigen alten Führer der kriegerisch gerüsteten Seelen, wie Odin Führer der Einherier ist.

Und gerade unter dieser Voraussetzung begreift sich aufs schönste die Entwicklung des Mars zum großen Kriegsgott der Römer. Er trug eben das Kriegerische von Hause aus an sich und in sich. Er war ein großer Seelen- und Fruchtbarkeitsgott, aber er war auch von jeher ein mächtiger, gerüsteter Krieger und Anführer einer entsprechenden Kriegerschar. Diese Entwicklung, an sich schon aufs beste begreiflich, ist auch nicht vereinzelt. Sie findet im Norden eine deutliche Parallele. Auch Odin ist zum großen Kriegsgott der Skandinavier geworden; darum bleibt es aber doch nicht minder wahr, daß er von Hause aus der große Seelenführer und Fruchtbarkeitsgott ist.

Ist Mars mit seinen Saliern auf solche Weise den Maruts überraschend nahe gerückt, dann verdient auch ein anderes Moment noch hervorgehoben zu werden, das viel früher schon bemerkt und diskutiert, für sich allein doch nicht imstande gewesen ist, den Zusammenhang dieser mythischen Gestalten überzeugend zu erweisen, nunmehr aber wohl als weitere kräftige Stütze unserer Zusammenstellung dienen kann. Ich meine die Übereinstimmung der Namen. Schon Adalbert Kuhn hat mit genialem Blick Mars und die Maruts zusammengebracht und die Identität dieser Namen behauptet.[1] Nach ihm hat Bradke die sprachliche Frage gründlich und feinsinnig untersucht, und, wie ich glaube, endgültig den Nachweis geliefert, daß die Namen in der Tat zusammengehören, daß ihre Identifikation als wohlbegründet gelten darf.[2] Die Etymologie der Namen steht zwar nicht fest, ihre Wurzel ist vorderhand noch fraglich,[3] ihre Identität aber läßt sich behaupten, und sie ist für uns von der größten Bedeutung, denn sie stützt nachdrücklich den von uns auf ganz anderem Wege gewonnenen Zusammenhang des italischen Mars mit den Maruts und ihrem Vater Rudra.

[1] Vgl. Kuhn, Zeitschr. f. dtsch. Altertum, Bd. V p. 488 flg. Im einzelnen sind Kuhns Darlegungen freilich nicht mehr haltbar, die geniale Intuition hat aber doch er zuerst gehabt.

[2] Vgl. P. v. Bradke, Zeitschr. d. D. Morg. Ges. Bd. 40, p. 349 bis 361.

[3] Ich meinesteils halte es jetzt für wahrscheinlich, daß die Wurzel mar „schimmern, glänzen“ den Namen zugrunde liegt.

Die Feststellung dieses Zusammenhanges bringt uns aber für Mars noch einen weiteren Gewinn. Es steht fest, daß die alten Seelen- und Fruchtbarkeitsgötter und -Dämonen der Arier meist — wenn auch nicht immer — eine nahe Beziehung zum Winde zeigen, oft auch geradezu Windgötter und -Dämonen sind. Es entspricht dies der uralten Vorstellung vom Dahinfahren der Seelen in Luft und Wind. Für jene große Gruppe von Wesen, die den römischen Silvanen und Faunen entsprechen, hat Mannhardt solche Beziehung zum Winde, die Äußerung ihres Lebens im Winde, als sicheres Resultat seiner tiefgründigen und weitausgedehnten Forschungen hingestellt. Die römischen Gestalten aber zeigen diese Beziehung nicht, und auch bei Mars, dem großen Gotte dieses Kreises, ist irgend ein deutlicher Zusammenhang mit Wind und Sturm nicht wahrzunehmen. Es liegt nahe, zu vermuten, daß er denselben verloren hat, weil nach römischem Glauben die Seelen nicht mehr in Wind und Sturm dahin fahren, sondern in der Erdtiefe hausen. Doch wäre ein positiver Hinweis sehr erwünscht, und einen solchen bietet, wie ich glaube, die Identität von Mars und Marut. Denn daß die Maruts Sturmgötter sind, unterliegt keinem Zweifel. Das läßt uns auch für Mars mit größerer Bestimmtheit als zuvor auf uralte Beziehung zu Wind und Sturm schließen.[1] Ging ihm diese Beziehung auch im Laufe der Zeit verloren, so gehört er doch ursprünglich jener wichtigen Gruppe uralter Wind-, Seelen- und Fruchtbarkeitsgötter an, als deren größte Vertreter wir Wodan-Odin, Dionysos-Hermes und Rudra-Çiva kennen.

Der Ring ist nunmehr geschlossen, der die Waffentänzerschar der Maruts mit den germanischen Schwerttänzern, den griechischen Kureten, den phrygischen Korybanten, den römischen Saliern verbindet, und wir dürfen es wagen, jene mythi-

[1] Außer Kuhn und Bradke sind auch Graßmann (Zeitschr. f. vgl. Sprachf. 16, p. 162) und Leo Meyer (Zur ältesten Geschichte der griech. Mythologie p. 47) für die Gleichung Mars = Marut, resp. die Sturmnatur des Mars eingetreten. Es ist sehr begreiflich, daß diese Ansicht Widerspruch fand (vgl. Roschers Lex. s. v. Mars, p. 2436; Jordans Anmerkung zu Preller a. a. O. I p. 334); indessen wird man dieselbe jetzt nicht mehr leichthin abtun können. Sie hat, wie wir gesehen haben, die größte Wahrscheinlichkeit für sich.

schen Vorstellungen und kultlichen Bräuche der arischen Urzeit im Umriß zu skizzieren, die alledem zu Grunde liegen.

Zu den verschiedenen Formen, in denen sich die Arier der Urzeit das Heer der abgeschiedenen Seelen lebendig dachten, gehörte als eine der wichtigsten auch die Vorstellung von einer Schar waffengerüsteter, jugendlicher Krieger. Man dachte sich dieselbe tanzend, einen Waffentanz ausführend, aber auch in Wind und Sturm durch die Luft dahinfahrend — das wütende Heer, die Maruts. Beides wohl vornehmlich oder auch ausschließlich zu gewissen Zeiten des Jahres, den großen Abschnitten der natürlichen Zeiteinteilung. Insbesondere wohl im Frühlingsanfang, aber auch zu Beginn des Herbstes und in der Mittwinterzeit, der germanischen Julzeit. Der Waffentanz dieser Jünglingsschar hatte doppelt heilvolle Wirkung: Schaden und Krankheit, Unheil aller Art abwehrend, Wachstum und Fruchtbarkeit weckend und fördernd, im gesamten Bereich des natürlichen Lebens. Daher dachte man sich ganz naturgemäß diese mythischen Waffentänzer in naher Verbindung mit großen und kleinen Fruchtbarkeitsgöttern und -Dämonen. Nicht nur mit jenen großen Götte gestalten, als deren Vertreter und Erben wir bei den Germanen Wodan-Odin, bei den Indern Rudra-Çiva und seine Gemahlin, bei den Griechen Dionysos und Rhea-Kybele, bei den Römern den Mars kennen; sondern auch mit den weit älteren Gestalten theriomorphischer oder anderswie seltsam gedachter Vegetationsdämonen, die im englischen Tommy und Bessie, im Schnortison und im Narren der deutschen Schwerttänzer, in den Satyrn und Silenen der Griechen, im Mamurius Veturius der römischen Salier u. a. m. fortleben. Man dachte sie sich wohl auch ein Knäblein mit ihren Waffen umtanzend und schützend — den neugeborenen Gott der Vegetation, der Fruchtbarkeit: Das Dionysoskind bei den Korybanten, den Zeus-Dionysos bei den Kureten, den Knaben, um dessen Haupt zwei Schwerter geschwungen werden, bei dem Riesentanz in Yorkshire; und dieselbe Vorstellung stand wohl auch ursprünglich im Hintergrunde des Saliertanzes, der am Tage der Geburt des Gottes Mars begann und durch seinen Geburtsmonat sich fortsetzte.

Man dachte sich diese jugendlichen Waffentänzer aber ebenso naturgemäß auch in Verbindung mit den starken, streit-

baren Gottheiten des Blitzes und des Gewitters, die dem Licht und Leben in gewaltigem Kampfe immer wieder und wieder zum Siege verhelfen, böse Dämonen und Drachen erschlagen, die Sonne und die Wolkenwasser befreien. Wir erkennen sie wieder im Indra und Trita Âptya der Inder, in Athene und Herakles-Hercules bei den Griechen, im Donar-Thôrr der Germanen. Und wir sehen darum in Indien die Maruts mit Indra und auch Trita verbunden, die Kureten in Griechenland mit Athene, die Salier in Tibur mit Hercules, die englischen Schwerttänzer mit dem Snapdragon oder St. Georg, dem christlichen Vertreter des mythischen Drachentöters. Wir sehen sie dem Indra im Kampfe helfen, sehen sie mit ihm und den verwandten mythischen Gestalten den großen Sieg in freudig erregtem Tanze feiern.

Man begnügte sich aber nicht mit dem Spiel der Gedanken. Man stellte diese Gebilde der mythischen Phantasie auch ganz leibhaftig mimetisch dar, im kultlichen Drama mit Tanz und Gesang. Und solcher mimetischen Darstellung traute man zaubermächtige, magisch-kultliche Wirkung zu, — eine Wirkung, ganz analog dem Walten jener mythischen Wesen, Unheil abwehrend, Wachstum und Fruchtbarkeit weckend und fördernd. Das war es, was solchem Brauch seine große Bedeutung und Wichtigkeit verlieh, das gab ihm etwas wie eine höhere, geheimnisvolle Weihe. Das erhielt ihn lebendig, das ließ die Arier zäh und hartnäckig an solchem Brauch Jahrhunderte, ja Jahrtausende lang festhalten, selbst in Zeiten, und unter Verhältnissen, die ihm fremd und feindlich waren, durch die Herrschaft ganz anderen Glaubens. Es war eben kein müßiges Spiel, keine bloße Unterhaltung, die durch andere Unterhaltungen ersetzt werden konnte. Man glaubte vielmehr durch solches Spiel wichtiges zu wirken. Darum durfte es nicht aufgegeben werden und erhielt sich in kräftiger Übung — z. B. bei den Germanen — selbst dann noch, als der ursprüngliche Sinn und Zweck des Brauches längst vergessen war, kaum noch dunkel geahnt werden konnte. Man wußte nur noch, daß die Altvordern ihn fort und fort geübt und geehrt hatten, — und so übte man ihn weiter und freute sich daran, denn neben der tiefen Bedeutung bot er auch echt volkstümliche Unterhaltung.

Es wird gewiß schon in der arischen Urzeit mancherlei Variationen des Spieles gegeben haben, wenn auch der Waffen-

tanz stets das wichtigste, der Kernpunkt und Gipfelpunkt blieb. Wir können uns solche Variationen leicht nach den vorhandenen Resten des Brauches konstruieren. Da wurden die großen Heldentaten des göttlichen Drachentöters gerühmt, wie die Maruts die Taten des Indra rühmen; da tanzte und sang man ihm zu Ehren, und er selbst tanzte seinen Siegestanz, wie Indra und St. Georg tanzen, wie vielleicht in grauer Vorzeit auch die Griechen ihre Athene tanzen sahen. Da umtanzte man den neugeborenen Fruchtbarkeitsgott, wie die Korybanten das Dionysoskind, die Kureten den kleinen Zeus-Dionysos umtanzen; da schwang man die Schwerter über das Haupt des Knaben, der diesen Gott darstellte, wie die Riesentänzer in Yorkshire. Da besangen die Tänzer die Taten der Götter und der Helden der Vorzeit, da riefen und priesen sie auch den alten Vegetationsgott des verflossenen Jahres, der ihnen so viel gute Gaben geschenkt, um ihn endlich aber doch unter Schlägen zu vertreiben, wie die Salier den Mamurius Veturius anrufen und dann doch zuletzt aus der Stadt hinaus prügeln. Da wurde der altgewordene Dämon getötet, wie die Bessie der englischen Schwerttänzer; getötet, m gleich wieder aufzuleben und zu tanzen, wie der Schnortison im Schwertfechterspiel zu Clausthal. Da mischte sich wohl früh schon Ernst und Scherz. Zu dem letzteren bot die originelle Verkleidung des alten Vegetationsdämons Anlaß genug; nicht minder die Gewalt, die man ihm antat, wenn man ihn vertrieb, ihn fortprügelte, oder ihn tötete und wieder aufleben und tanzen ließ. Der Waffentanz selbst aber war gewiß eine ernste Sache. Nicht nur darum etwa, weil ihn ein kultlicher Nimbus, eine Art höherer Weihe umgab, sondern gewiß auch weil er an sich eine ernste, schwierige und keineswegs ungefährliche Leistung war. Von dem, was die germanischen Schwerttänzer an Kühnheit, Kraft und Geschicklichkeit leisteten, bis zu welcher Höhe sie wenigstens vielfach die Kunst ihrer kriegerischen Übung zu steigern vermochten, davon erhält man durch manche der von Müllenhoff zusammengebrachten Schilderungen einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Schon Tacitus bewundert rückhaltlos den Waffentanz der germanischen Jünglinge. Bewunderung spricht auch aus manchen andern späteren Schilderungen des Schwerttanzes in Ditmarschen und Hessen wie auch auf englischem Boden. Was die Urzeit

darin leistete, wissen wir nicht, doch eine ernste und schwierige Übung war es gewiß.

Aber auch das mit dem Tanz verbundene Drama konnte ernst und würdig gestaltet werden, selbst derart, daß es tiefere dramatische Wirkung üben mochte. Das glänzendste Beispiel dafür bieten unsre vedischen Dialoglieder dar. Hier hat der Dichter einen einmaligen schweren Konflikt zwischen Indra und den Maruts zu einem wirkungsvollen Drama gestaltet, in das sehr geschickt und echt dramatisch auch der weise Agastya mit hineingezogen ist, das uns Indras kraftvolle Leidenschaft, seinen Stolz und seinen Ruhm lebendig vor die Augen führt und doch zum Schluß ganz harmonisch ausklingt. Der Wert dieses kleinen vedischen Mysteriums ist gewiß das individuelle Verdienst seines Dichters. Daß man aber mit dem Waffentanz überhaupt ein Drama verband, zum mindesten aber verschiedene dramatische Vorgänge und Gesänge, war zweifellos schon ältere Übung. Es war nicht unbedingt notwendig, nicht unerläßlich, aber gewiß schon früh gern gesehen. Einige typische Handlungen derart haben wir bereits erwähnt — die bekannteste ist die Vertreibung des Mamurius Veturius durch die Salier. Auf germanischem Boden sehen wir vielfach förmliche kleine Dramen mit dem Schwerttanz verbunden. Man findet die Beispiele bei Müllenhoff und Mayer. Es ist auch nicht undenkbar, daß man dort, wo die Schwerttänzer mit dem Drachentöter verbunden auftraten, gelegentlich auch das Drama des Drachenstichs vorausgehen ließ, obwohl wir dafür keinen unmittelbaren Beleg haben. In den uns vorliegenden, hierhergehörigen Mysterien der Inder und der Germanen wird der Drachenstich immer als schon geschehen vorausgesetzt und teils von dem Helden selbst, teils von andern gepriesen. Aber auch der Drachenstich selbst scheint als ein altes volkstümliches Frühlings-Festspiel auf germanischem Boden seit alter Zeit lebendig gewesen zu sein und hat sich bis in die Gegenwart hinein an vielen Orten erhalten und lokale Bezüge gewonnen. Deutschland und Österreich, England, ja auch Frankreich kennen derartige Volksspiele, bei denen in der Regel der Drachentöter eine Jungfrau aus der Gewalt des Drachen befreit.[1] Es wäre wohl der Mühe

[1] Vgl. darüber Ernst Krause, die Trojaburgen Nordeuropas, Glogau 1893, p. 85—87. „In großem Prunke wird der Drache durch

wert, diese Frage zu verfolgen und dem etwaigen Zusammenhang solchen Spiels mit dem Waffentanz nachzuspüren. Es ist keineswegs unmöglich, daß der Drachenstich, wenn auch noch so

die Stadt geführt, dann das Kampfspiel hier und da mit Wechselreden aufgeführt, endlich der Drache erstochen, die Königstochter befreit und das Fest mit Tanz und Spiel beschlossen. In Frankreich treten dabei verschiedene Heilige als Drachentöter auf, in England ist jetzt meist St. Georg (oder Robin Hood, früher Sir Bevis) der Snapdragon, der die Maikönigin befreit, in Deutschland treten neben St. Georg und Siegfried z. B. zu Wurmlingen bei Tübingen die Grafen von Wurmlingen, in Österreich die Grafen von Wurmbrand als Drachentöter der Volkssage auf." Es folgt ein Beispiel:

„In der Grenzstadt Furth in der Oberpfalz," erzählt Panzer, „wird jährlich am Sonntage nach Fronleichnam der „Drachenstich" gefeiert. Eine Königstochter mit der Goldkrone, ihre „Nachtreterin", ein Ritter zu Fuß im Harnisch und ein aus Holz gezimmerter, durch zwei Männer im Innern bewegter Drache sind die Personen des Stückes. Sie sitzt auf dem „harten Stein", erzählt dem Ritter ihre Not, der sie tröstet und das Untier, sobald es sie anfassen will, ersticht oder erschlägt. Dann verspricht sie ihm von seiten ihres Vaters das halbe Königreich. Zwölf bis fünfzehn Stunden weit her erscheinen Böhmen und Pfälzer und fassen mit Tüchern das Drachenblut auf, das auf die Flachsfelder kommt, wo es Wachstum fördert und gegen die Hexen dient. Die Böhmen sagten, der Drache sei der „Lindwurm" und der Ritter „Siegfried" gewesen."

Die Mitteilung scheint mir besonders wichtig und bemerkenswert wegen der von dem Volk geübten Verwendung des Drachenblutes. Das deutet auf uralten primitiv-kultlichen Brauch. Krause führt noch der „würme spil" aus dem Mittelalter, und den ludus draconis an, der nach einer Urkunde in Magdeburg im Jahre 1416 den Schülern für die Zukunft verboten wurde. Er kommt zu dem Schluß, daß der Drachenkampf „das Urschauspiel der Germanen und ihrer Nachbarvölker gewesen ist, aus welchem sich nicht allein die Anfänge der dramatischen Kunst, sondern auch die Ritterspiele, Schwerttänze und die großen Festreigen entwickelt haben, die in den südslawischen Ländern noch heute am Tage des h. Georg, d. h. des verchristlichten Siegfrieds, mit der größten Feierlichkeit getanzt werden. Genau so wie im Altertum die dramatischen Spiele und Tänze an die Ermordung des Minotaurus durch Theseus, an die Befreiung der Ariadne und Übergabe derselben an Dionysos anknüpften, wie der Labyrinthritt des Trojaspiels in Rom zu Ehren der Frühlingsgöttin Frutis gestiftet sein sollte, so erscheint auch unser Pfingst-Buhurd zu Mainz und das Ringelreiten um den Maipfahl ebenso unzertrennlich von dem Feste der Maikönigin, wie der

primitiv dargestellt — man denke an die Cora, bei denen ein Gürtel die Schlange der Morgenröte vorstellt — schon ein kultliches Drama der arischen Urzeit war. Doch wir wollen hier zunächst bei dem stehen bleiben, was sich uns mit Sicherheit für jene Zeit ergeben hat: Dem magisch-kultlichen Waffentanz, der mit Gesängen und dramatischen Vorgängen verbunden war, sowie der wechselnden Verbindung der Waffentänzer einerseits mit dem Drachentöter, dem Gewittergott oder Gewitterriesen, andererseits mit den Fruchtbarkeitsgöttern und -Dämonen, wobei dann der altgewordene Jahresdämon vertrieben oder getötet, der neugeborene Gott umtanzt und mit den blanken Waffen geschützt wird.

Morristanz der Engländer, in welchem Drache, Drachentöter und Jungfrau persönlich mitwirkten."

Hier liegt jedenfalls eine wichtige Anregung vor, wie das Krause-sche Buch überhaupt sehr reich an interessanten Anregungen ist, trotz seiner unleugbaren Schwäche in allen sprachlichen Fragen. — Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß gerade der Drachenkampf ein kultliches Mysterium der arischen Urzeit war.

II.

Lopâmudrâ und Agastya.

(RV 1, 179)

Ein Fruchtbarkeits-Drama.

Noch ein anderes Dialoglied des Rigveda wird dem Agastya zugeschrieben und auch hier tritt er selbst redend und handelnd auf. Es ist ein nur wenig umfangreiches Lied, aber höchst originell, wichtig und merkwürdig. Die indische Tradition gibt uns einige wertvolle Mitteilungen darüber, aus denen wir aber deutlich sehen können, wie das Verständnis von dem ursprünglichen Sinn und Zweck des Liedes mit der Zeit mehr und mehr verloren ging und durch Legenden ersetzt wurde, die fortschreitend immer weniger zu den tatsächlich vorliegenden, in der Hauptsache wohl verständlichen alten Texte stimmen wollten. Oldenberg und Sieg haben beide diesen Saṃvâda gründlich untersucht und das Verständnis desselben an mehreren wichtigen Punkten in der dankenswertesten Weise gefördert.[1] Leider steht aber beiden die Âkhyâna-Theorie zur vollen Erfassung desselben hindernd im Wege. „Die Notwendigkeit einer Überbrückung der zwischen den Versen bleibenden Lücken durch prosaische Ergänzungen," die Oldenberg für ausgemacht hält,[2] liegt in keiner Weise vor, sobald man das Lied von dem nach meiner Überzeugung einzig richtigen Gesichtspunkte aus betrachtet. Es ist, wie ich nicht bezweifeln kann, ein kleines kultliches Drama — und sogar ein solches, das im Ritual

[1] Vgl. H. Oldenberg, Âkhyâna-Hymnen im Rigveda, Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 65—68; Emil Sieg, die Sagenstoffe des Rigveda und die indische Itihâsa-Tradition, Stuttgart 1902, p. 120—126.

[2] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 68.

noch nicht völlig vergessen und verschwunden ist. Ein Drama, das zu seinem Verständnis durchaus nichts weiter nötig hatte, als die für ein solches selbstverständliche Handlung, die im vorliegenden Falle in einem uralten primitiven Fruchtbarkeitszauber bestand.

Die Erzählung des Mahâbhârata hat so wenig mit unserem Liede gemein, daß man dieses kaum wieder erkennt.[1] Nur das Thema der nach Überwindung mancher Hindernisse endlich doch zustande gekommenen liebenden Vereinigung zwischen dem Ṛishi Agastya und seiner Frau Lopâmudrâ ist übrig geblieben. Was sonst dort erzählt wird, davon weiß der Rigveda nichts, auch sind die Rollen insofern vertauscht, als hier Agastya die Frau zum Liebesgenuß einlädt, während sie ihm zuvor zeitraubende Bedingungen auferlegt, bis sie endlich einwilligt und nun einen Sohn von ihm erlangt. Ist schon die Erfindung in dieser Legende des Mahâbhârata ziemlich schwach, so macht die Darstellung in der Bṛihaddevatâ einen geradezu läppischen Eindruck. Hier beschwatzt der Ṛishi seine Frau nach dem Reinigungsbade. Sie tauschen lüsterne Reden aus. Ein Schüler aber, der durch Askese dies Treiben erfahren, sang die beiden letzten Strophen des Liedes, da er sagte: „Ich habe doch keine Sünde begangen." Agastya und seine Gattin umarmen ihn daraufhin lobend, küssen ihn und sprechen lächelnd zu ihm: „Du bist schuldlos, lieber Sohn!" Von diesem Schüler, der hier eine so alberne pharisäische Rolle spielt, weiß auch schon die Anukramaṇikâ. Er habe die Unterredung zwischen Lopâmudrâ und Agastya über den Liebesgenuß gehört und seinerseits die beiden letzten Strophen erfunden.[2]

Dieser Schüler ist aber selbst nichts weiter als eine recht alberne Erfindung, die auf einem Mißverständnis einer älteren und besseren Tradition beruhte. Das hat Sieg unzweifelhaft deutlich gemacht. Diese ältere Tradition — Sieg nennt sie einen Itihâsa — sprach offenbar von dem Brahmacârin, dem Keuschheit übenden Manne, welche Rolle Agastya selbst während des Opfers zu spielen hatte. Dieses Wort wurde dann später mißverständlich in dem speziellen Sinne des Brahmanenschülers gedeutet, die es bekanntlich auch hat, und so kam der

[1] Vgl. Sieg a. a. O. p. 120—122.
[2] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 68; Sieg a. a. O. p. 120.

Schüler in die Geschichte hinein, in der er tatsächlich von Hause aus durchaus nichts zu suchen hatte.[1]

Die Richtigkeit dieser Vermutung wird, wie ich glaube, durch Yâska bestätigt, der einen Vers unsres Liedes bespricht und dabei das Wort Brahmacârin zur Erläuterung des Keuschheit übenden Ṛishi gebraucht, nach welchem seine Frau Verlangen trägt.[2] Doch auch ohne die alte Autorität des Yâska könnten wir nicht daran zweifeln, daß der mit dem Opfer beschäftigte Agastya in der Überlieferung als Brahmacârin bezeichnet wurde und daß nur durch irrtümliche Deutung dieses Wortes jener alberne Schüler als Dritter in unser Drama hineingekommen ist.

Das Mißverständnis findet indessen eine gewisse Entschuldigung in dem Umstande, daß tatsächlich in dem Dialog noch ein Dritter das Wort ergreift und — wenn auch nicht die beiden letzten Verse — so doch den Schlußvers spricht. Dieser Vers enthält, wie schon Oldenberg richtig bemerkt, eine Art Fazit der vorausgegangenen Begebenheiten.[3] Nach Oldenberg — und entsprechend seiner Theorie — faßt der Erzähler selbst in diesem Verse solch ein Fazit zusammen. Wesentlich dasselbe sagt Sieg, wenn er ihn als Itihâsa-Vers bezeichnet.[4] Ich glaube, daß in diesem Verse der Opferer selbst oder der

---

[1] Vgl. Sieg a. a. O. p. 126.

[2] In Yâskas Nirukta 5, 2 wird das Wort nada als Bezeichnung des Ṛishi erklärt und von der Wurzel nad „tönen" in dem Sinne von „lobsingen" abgeleitet. Der erste Pada von RV 1, 179, 4 nadásya mâ rudhatáḥ kâma âgan wird nach Yâskas Angabe als Rede der Ṛishitochter erklärt, und zwar in dem Sinne: „Es hat mich Verlangen überkommen nach dem Brahmacârin, dem die Zeugung verboten ist." Dies ist selbstverständlich Agastya, ihr Mann, den sie zu verlocken sucht, die Keuschheitsregel der Opferzeit zu brechen. — Der Sinn, den Yâska dem Worte nada gibt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach nicht der richtige. Pischel hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß dasselbe mit dem Worte naḍa „Rohr" identisch ist und in erotischem Slang das männliche Glied bezeichnet; rudh ist hier die ältere Form der Wurzel ruh aufsteigen, so daß der Sinn des Satzes vielmehr ist: „Nach dem aufsteigenden Rohre (d. h. dem männlichen Gliede) hat mich Verlangen überkommen." (Vgl. Pischel, Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 35, p. 717 flg.). Jedenfalls aber bezeichnet Yâska den Agastya als den Brahmacârin.

[3] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 67.

[4] Vgl. Sieg a. a. O. p. 125.

Sänger oder sonst eine leitende Persönlichkeit der Opferhandlung die Bedeutung des soeben in dramatischer Form vorgeführten rituellen Aktus würdigend zusammenfaßt.

Die dramatische Entwicklung ist in Kürze die folgende: Die alte Lopâmudrâ beklagt sich in den ersten Versen darüber, daß sie viele Jahre lang sich abgeplagt und abgemüht habe, darüber alt geworden sei und ihre Schönheit verloren habe. Der Mann habe aber die Verpflichtung, die Gattin zu besuchen. Es nütze ja doch nichts, allzu streng die Regel zu halten. Auch andre, die die heiligen Werke pflegten und die heiligen Satzungen priesen, haben nachgelassen und das Ziel nicht erreicht. Das Weib solle sich dem Manne gatten. Es ist deutlich genug, daß sie den Gatten, der im heiligen Opferwerk die Keuschheitsregel hält, zu einem Bruch derselben zu verleiten sucht.

Aber Agastya ist ihr nicht sogleich zu Willen. Er sucht ihr (in dem 3. Verse) klar zu machen, daß es keine vergebliche Bemühung sei, wenn man mit Hilfe der Götter dem hohen Ziele zustrebe. Er fordert sie auf, mit ihm vereint, den guten Kampf zu kämpfen, die Anfechtung zu überwinden, trotz aller entgegenstehenden Tücke die Rennbahn siegreich zu durchmessen.[1] Aber Lopâmudrâ läßt nicht ab, sie hat keine Ruhe und gibt keine Ruhe. Nackt und unverhüllt erklärt sie ihm ihr unüberwindliches Verlangen nach dem Liebesgenuß — und schon hat sie gesiegt, er kann nicht widerstehen. Unverhüllt spricht sie es aus — wenn auch von sich selbst in der dritten Person redend —, daß sie ihn gewonnen habe und sich seiner energisch erfreue, ob er auch dazu seufze (Vers 4).

Der nun folgende Vers (5) ist schon von Oldenberg zweifellos richtig als ein Sühnespruch, eine Expiation gefaßt worden,[2] gerichtet an Soma, den heiligen Trank, der zu so mancher Sühnung gut ist. Daß Agastya den Spruch spricht, geht ziemlich deutlich aus dem Inhalt desselben hervor. Er hebt sich

[1] Das Bild der Rennbahn ist den vedischen Indern bekanntlich ein sehr geläufiges. Das Wettrennen war ihre vornehmste Belustigung. Im vorliegenden Falle muß einem unwillkürlich das entsprechende Bild beim Apostel Paulus, 1. Cor. 9, 24 flg. einfallen.

[2] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 66; dem stimmt Sieg mit Recht rückhaltlos bei a. a. O. p. 125.

von den andern Versen schon äußerlich merkbar durch ein abweichendes Metrum ab, die feierliche Bṛihatî. Der Frevel, der im Bruch der heiligen Regel liegt, wird zugegeben, die menschliche Schwäche entschuldigend angeführt, die Verzeihung erbeten. Es kann kein Zweifel sein, daß zwischen diesem und dem vorausgehenden Verse der Koitus stattgefunden hat.[1]

Und nun wird im 6. und letzten Verse — von dem Opferer, dem Sänger oder sonst einer dritten, bei dem Opfer beteiligten Person — das Fazit gezogen, allerdings in einer einigermaßen überraschenden Weise. Es wird durchaus nicht gesagt, daß Agastya und seine Gattin für ihren Frevel die Vergebung der Götter erlangt hätten, daß sie fortan besser und heiliger gelebt oder dgl. m. Nein, es heißt: Agastya, eifrig mit den Schaufeln grabend — d. h. zweifellos in erotischem Slang[2]: andauernd Koitus übend —, Kinder, Nachkommen, Kraft für sich begehrend, habe beide Stämme gedeihen lassen und Erfüllung seiner Wünsche bei den Göttern gefunden. Es wird mit einiger Wahrscheinlichkeit von Sieg angenommen, daß unter den beiden Stämmen, die Agastya durch seine eifrige Schaufeltätigkeit, in dem Streben nach Kraft, nach Kindern und Kindeskindern, gedeihen macht, die Brahmanen und die Kshatriyas zu verstehen sind, die obersten und edelsten Stände der arischen Inder. Agastya war ein Brahmane, seine Frau soll die Tochter des Vidarbhakönigs, also eines Kshatriya, gewesen sein.[3] Daher diese Doppelwirkung. Aber wie dem auch sei, — auf jeden Fall ist in dem Verse deutlich gesagt, daß reicher Fruchtbarkeitssegen die Folge der rührigen Schaufeltätigkeit des Agastya gewesen sei, daß er — weit entfernt davon, bei den Göttern in Ungnade zu fallen — vielmehr auf das reichste von ihnen gesegnet worden sei.

[1] Wie Oldenberg es sich denkt (a. a. O. p. 66), daß Lopâmudrâ dem Agastya etwa während er schlief genaht sein soll, ist mir ebenso wenig verständlich, wie Sieg a. a. O. p. 125 Anm. 1.

[2] Vgl. Sieg a. a. O. p. 125. Ich hatte die Stelle bereits so aufgefaßt, als ich bei Sieg die entsprechende, zweifellos richtige Auffassung zu meiner Freude vorfand.

[3] Vgl. Sieg a. a. O. p. 125. Oldenberg a. a. O. p. 67 läßt die Frage offen, was unter den beiden Geschlechtern verstanden sein mag.

Nicht als ein Frevel erscheint hier sein Tun, sondern als ein reich gesegnetes Wirken. Gerade dieser letzte Vers ist ein deutlicher Hinweis auf das, worum es sich hier handelt. Kurz gesagt: ich kann nicht daran zweifeln, daß wir in diesem Dialogliede einen Fruchtbarkeitsritus in dramatischer Form vor uns haben.

Daß der Koitus auf gewissen Kulturstufen als ein Mittel angesehen wird, Fruchtbarkeit zu schaffen und zu wahren — ein magisch kultliches Zaubermittel —, kann keinem Zweifel unterliegen. Viele Sitten primitiver Völker beruhen auf diesem Glauben, sie leben aber bisweilen auch auf höheren Entwicklungsstufen noch fort. Insbesondere sind es nach Mannhardts Darlegungen die Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen, deren Vereinigung in mimetischer Darstellung solchen Segen wirkt. Doch wir haben hier vor allem eine näherliegende Tatsache zu betrachten, — eine merkwürdige Tatsache des indischen Opferrituals, dic schon seit Jahren die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen hat, zu Anfang bei oberflächlicher Betrachtung nur Verwunderung oder moralischen Unwillen erregte, jetzt aber in ihrem Wesen wohl kaum noch verkannt werden kann.

Es ist das Sonnwendfest, das Mahâvrata, bei welchem der merkwürdige Brauch geübt wird, von dem schon der Yajurveda zu berichten weiß und den auch die Sûtras noch kennen. Das wesentliche desselben besteht darin, daß ein Brahmacârin und ein öffentliches Mädchen — das letztere außerhalb der Vedi stehend — sich gegenseitig schmähen und dann innerhalb der Vedi, also an geheiligtem Orte, resp. in einem verhüllten Schuppen, sich sexuell vereinigen.[1] Das Kâṭhakam, ein alter Yajurveda, erklärt, dieser Koitus geschehe „zur Erlangung der Geburt (oder der Zeugungskraft) des Jahres“.[2]

[1] Vgl. Weber, Ind. Studien X, p. 125; L. v. Schröder, Indiens Literatur und Kultur, p. 160; A. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien, p. 43.

[2] Kâṭhakam 34, 5 yan mithunaṃ caranti saṃvatsarasyâiva prajananasyopâptyâi; im Kâṭh. ist es a. a. O. ganz deutlich, daß der Brahmacârin und die Dirne den Koitus ausüben: Brahmacârî ca puṃçcalî cartîyete sarvâ hi bhûte vâco vadanti mithunaṃ caranti usw. Die Tâitt. Saṃhitâ 7, 5, 9, 4 ist kürzer und nennt die handelnden

Später wird die Zeremonie als „alt, abgekommen und nicht zu vollziehen“ bezeichnet.[1] In den Sûtras wird sie aber noch geschildert, doch insofern weniger deutlich, als aus ihren Worten nicht klar hervorgeht, ob dasselbe Paar, das sich schmäht — der Brahmacârin und die Dirne — auch den rituellen Beischlaf ausübt.[2] Nach der Schilderung des weit älteren Kâṭhakam kann jedoch darüber kein Zweifel sein, und das ist darum auch jedenfalls das Ursprüngliche.

Ich glaube, daß wir auch hier den Brahmacârin ursprünglich nicht als „Brahmanenschüler“ zu fassen haben, wie das gewöhnlich geschieht, sondern als einen Brahmanen, der die Keuschheitsregel beobachtet, resp. bis zu dem Augenblicke zu beobachten hat, wo er dieselbe in der oben geschilderten Zeremonie bricht und brechen muß. Also ein Brahmacârin, wie es Agastya in unserem Liede ist, bis ihn Lopâmudrâ zum Bruch der Keuschheit überredet hat. Wenn es sich um einen Ritus handelt, um eine ernst zu nehmende Zeremonie — wie nicht bezweifelt werden kann —, nicht etwa bloß um einen rohen Scherz, dann liegt es auf der Hand, daß der Zeugungsakt, von einem Brahmanen ausgeführt, der bis dahin strenge Keuschheit beobachtet hat, von besonderer Bedeutung, von besonderer Wirksamkeit sein muß. Das ist er auch und das soll er sein,

Personen nicht; sie gibt aber die wichtige Notiz, daß die Vereinigung innerhalb der Vedi stattfand: antarvedí mithunâu sáṃbhavataḥ.

[1] Vgl. Weber a. a. O.; Çâṅkhâyanas Çr. XVII, 6, 2.

[2] Vgl. Hillebrandt in seinem schönen Aufsatz, Sonnwendfeste in Alt-Indien, Leipzig und Erlangen 1881 (aus der Festschrift für Konrad Hofmann) p. 42. 43. Kâtyâyana sagt in seinem Çrâutasûtra XIII, 3: „Eine Dirne und ein Brahmacârin schmähen einander.“ Dann folgt die Schilderung des Streites eines Çûdra und eines Ariers um ein rundes Fell, und dann erst heißt es weiter: „Südlich vom Mârjâlîyafeuer übt in einem umhegten Raum ein Paar Beischlaf aus.“ — Ähnlich Lâtyâyana IV, 3: „Östlich vom Àgnîdhrîya stehe innerhalb der Vedi, mit dem Gesicht nach Norden, ein Brahmacârin; außerhalb eine Dirne, mit dem Gesicht nach Süden. Sie soll sagen: „Schlechter, du hast dein Keuschheitsgelübde gebrochen.“ Er soll erwidern: „Pfui über dich“ — folgen unübersetzbare Zoten. Nun die Schilderung des Kampfes zwischen Çûdra und Arier. Dann heißt es: „Hinter dem Àgnîdhrîya, außerhalb der Vedi, soll in einem umhegten Raum ein Paar — von welcher Kaste man es wählen will — Beischlaf üben.“

sonst hätte er kaum eine Berechtigung innerhalb der Opferhandlung.

Ich erinnere dabei an einen merkwürdigen Brauch der Russen, den Mannhardt nach Reinsberg-Düringsfeld mitgeteilt und erläutert hat.[1] In der Ukraine segnet am 23. April der Pope das Feld ein, worauf die jungen Leute sich auf den Saatacker legen und ein jeder mit seiner Frau sich einige Male auf demselben herumwälzt, damit es reichen Getreidesegen gebe. Im nordöstlichen Rußland aber muß es sich bei der Aussaat der Pope gefallen lassen, daß er selbst von einer gesunden und kräftigen (alten) Frau auf dem Acker herumgeschwenkt und dann von den Bauern über denselben hin gewälzt wird. Ohne Zweifel hat Mannhardt recht, wenn er meint, „daß diese Sitten den ideellen Akt der im Saatacker vor sich gehenden Vermählung eines mythischen, die Vegetation erzeugenden Paares dramatisch nachbildeten und daß das Umherwälzen auf dem Acker wahrscheinlich die Segnungen dieses Eheschlusses dem Erdreich mitteilen sollte." Für uns aber ist die Rolle, die der Pope dabei spielt, besonders interessant. Denn augenscheinlich gilt seine Mitwirkung dabei als besonders wichtig, und zwar nicht bloß als Leiter, sondern als Mitwirkender bei der freilich stark abgeschwächten mimetischen Zeugungszeremonie. Will er sich der Sache entziehen, dann machen ihm die Bauern ernstliche Vorwürfe, er nähre sich zwar von ihrem Korn, wolle aber nicht dafür sorgen, daß sie Korn bekommen. Gerade die Heiligkeit seiner Person macht die Fruchtbarkeitszeremonie besonders wirksam. Und dasselbe gilt wohl auch von dem Brahmacârin bei dem in Rede stehenden indischen Brauch, der dem russischen vielleicht näher verwandt ist, als es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint.

Ich glaube, daß uns das vedische Dialoglied den merkwürdigen indischen Brauch in der ältesten hier erreichbaren Form vorführt. Es ist der ehrwürdige priesterliche Opferer selbst, an den seine Frau — eine alte Frau — herantritt, mit der Aufforderung zur sexuellen Vereinigung. Er lehnt zuerst ab, wird dann aber doch von ihr in ziemlich derber, an das Genus *φαλλικόν* erinnernder Art dazu überredet. Dann folgt die

[1] Vgl. W. Mannhardt, Mythologische Forschungen, Straßburg 1884, p. 341. 342.

rituelle Vereinigung, sei es *innerhalb* der *Vedi* oder in dem *verhüllten Schuppen*, *welchen die Sûtras erwähnen*. Gerade dieser Schuppen macht es wahrscheinlich, daß der Koitus nicht nur angedeutet, sondern tatsächlich ausgeführt wurde. Und das sagen ja auch Yajurveda und Sûtras in deutlichen Worten. Nach dem Aktus aber, der trotz der alten Tradition und der ihm beigemessenen Bedeutung, immerhin einen Bruch der Keuschheit bildete, die der Brahmacârin zu beobachten hatte, mußte eine Sühnung stattfinden. Diese nimmt Agastya selbst in einem feierlichen, an Soma gerichteten Sühnespruch vor. Endlich faßt ein Dritter — vielleicht der jeweilige Veranstalter des Opfers, ein Sänger oder ein Priester — in kräftigen Worten die Wirkung und Bedeutung des eben Geschehenen zusammen.

Es war ein Spiel, dem die altberühmte, geheiligte Person des Agastya besondere Bedeutung verleihen mußte. Er führt hier den Akt nicht mit einer Dirne, sondern mit seiner eigenen Frau aus — wie sich in der Ukraine die Männer, ein jeder mit seiner Frau, auf dem Saatacker wälzen.

Ich lasse nun das Lied selbst in meiner Übersetzung folgen.

RV 1, 179.

Die alte Lopâmudrâ spricht:

1. Gar viele Jahre hab' ich mich geplagt, geplackt,
   Abends und morgens — und die Zeit macht altern!
   Das Alter läßt des Leibes Schönheit schwinden — —
   Doch seine Gattin soll der Mann besuchen.

2. Auch sie, die früher heil'ge Werke pflegten,
   Zusamt den Göttern heil'ge Satzung priesen,
   Sie ließen nach, sie kamen nicht zum Ziele — —
   Drum soll das Weib sich mit dem Manne gatten.

Agastya:

3. Nicht müht umsonst man sich, wenn Götter helfen,
   Wir beide woll'n die Anfechtung bezwingen,
   Ja, siegen in dem tückereichen Wettlauf,
   Wenn wir, zu einem Paar vereint, ihn laufen.

Lopâmudrâ:

4. Mich plagt Begierde nach dem Rohr, das aufsteigt,
   Sie kam von hier, von dort, von allen Seiten!
   Ausfließen macht ihr Männchen Lopâmudrâ,
   Am klugen saugt die Törin und er seufzet.[1]

(Nun folgt der Koitus des Brahmacârin, d. h. des Agastya, mit seinem Weibe, innerhalb der Vedi oder auch in dem dazu bestimmten verhüllten Schuppen.)

Agastya (d. i. der Brahmacârin):
(den Sühnespruch für den Koitus sprechend)

5. Zum Sôma, dem ins Herz hinein
   Geschlürften, zu dem red' ich hier:
   Was wir an Frevel auch getan, er soll's verzeih'n,
   Denn viel begehrend ist der Mensch.

Der Sänger (resp. eine leitende Person beim Opfer):
(zusammenfassend und das Geschehene deutend)

6. Agastya, eifrig mit den Schaufeln grabend,
   Kinder, Nachkommen, Kraft für sich begehrend,
   Der Ṛishi ließ gedeihen beide Stämme,
   Erfüllung fand sein Wünschen bei den Göttern.

(D. h. der Segen der Fruchtbarkeitszeremonie des rituellen Koitus hat sich in der Vorzeit an Agastya bewährt — und so wird er sich auch weiter bei uns bewähren, die wir das Tun des Agastya in kultlichem Spiel wiederholen.)

Ob wirklich der berühmte Ṛishi Agastya der Dichter dieses

[1] Ich zweifle nicht daran, daß auch diese beiden letzten Zeilen von Lopâmudrâ selbst gesprochen werden, — daß sie dieselben spricht, etwa nachdem sie den Agastya bereits umschlungen und nach seinen Genitalien gegriffen hat. — ní riṇâti ist bisher nicht richtig übersetzt worden. Die Wurzel ri bedeutet „fließen machen" mit der Präposition nís zusammengesetzt offenbar „ausfließen machen". Lopâmudrâ macht ihr Männchen ausfließen, d. h. sie veranlaßt den Samenerguß desselben, — wesentlich das gleiche, was wohl auch die folgende Zeile besagt, wenn es heißt, sie sauge an ihm, — dhayati, wie das Kalb an der Mutter saugt, die Milch aus der Zitze der Kuh sich in das Maul fließen läßt. Vgl. AV 14, 2, 14 dugdhám ṛishabhásya rétaḥ und Whitney, Übersetzung, Anm.

Liedes war, scheint mir eine ganz belanglose Frage, auf deren Erörterung ich mich gar nicht einlassen will. Es ist möglich, — doch würde im gegenteiligen Falle an der Wichtigkeit und *Bedeutung des Liedes nichts geändert sein.* Was vor uns liegt, ist ein Spiel, ein kultliches Drama, in welchem Agastya und seine Frau Lopâmudrâ, beide schon in vorgerücktem Alter, die Hauptrolle spielen. Die Worte des Agastya sind durchweg würdig, ernst und feierlich. Ebenso würdig sind die Worte des zusammenfassenden und deutenden Schlußverses. Nur Lopâmudrâ, die liebesüchtige Alte, schlägt einen andern Ton an, den wir wohl einfach als phallisch bezeichnen dürfen. Daß er durchaus berechtigt, typisch — wie die ganze Gestalt — und durch die Tradition gegeben war, wird sich bald erweisen.

Ich halte es für sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß ursprünglich der priesterliche Opferer selbst mit seiner Gattin zusammen dies Spiel agierten. Aber früh schon muß an die Stelle der letzteren die Puṃçcalî, eine Dirne, getreten sein. Das bezeugt uns der Yajurveda, die Stelle des Kâṭhakam. Man begreift es leicht, daß bei fortschreitender Kultur die Frau des Opferers sich zu dieser Rolle nicht mehr hingeben mochte und durfte — wenn sie es überhaupt jemals tat, was wir ja nicht sicher wissen, sondern nur für eine ältere Zeit vermutet haben. Aus demselben Grunde mag dann späterhin an die Stelle des Opferers ein Brahmanenschüler getreten sein, der ebenso wie jener Keuschheit üben mußte. Endlich wurde auch das als anstößig empfunden und die ganze Zeremonie abgeschafft. Daß sie aber aus einer älteren Zeit, aus grauer Vorzeit stammte, sagen dieselben Texte ausdrücklich, die ihre Abschaffung anempfehlen.

Weder aus den Yajurveden, noch aus den Sûtras geht es hervor, daß der Brahmanenschüler und die Dirne den Agastya und die Lopâmudrâ agieren. Ich will daher auch durchaus nicht behaupten, daß die Zeremonie stets oder auch nur gewöhnlich in diesem Sinne, oder gar mit den Worten unseres Liedes agiert wurde. Was ich behaupte, ist nur, daß unser Lied zu einem solchen Zwecke geschaffen und aller Wahrscheinlichkeit nach auch in diesem Sinn und in dieser Weise als kultliches Fruchtbarkeitsspiel verwendet wurde. Wann, wo, wie lange — das können wir natürlich nicht sagen: Wir dürfen

es aber wohl als einen sehr gelungenen Versuch bezeichnen, die uralte phallische Fruchtbarkeitszeremonie in würdiger Form dem vedischen Ritual einzuverleiben. Daß dieser Versuch bei vorschreitender Kultur sich trotzdem nicht halten konnte und *schließlich auch als solcher ganz vergessen wurde, ist sehr* begreiflich. Harmlosere Dinge volkstümlicher Art, wie das Schaukeln des Hotar beim Mahâvratafest, das Wettrennen u. dgl. m. konnten sich im Ritual erhalten, — so anstößige aber wurden ausgemerzt. Das Lied aber, das ohne Zweifel einen tüchtigen Dichter zum Verfasser hat, erhielt sich fort in der großen Sammlung der heiligen Lieder, dem Rigveda. Nur daß man es nicht mehr verstand, nur daß man es ganz irrigerweise auf eine einmalige Verfehlung des berühmten Ṛishi Agastya deutete. Als ob er oder irgend jemand an der poetischen Darstellung einer solchen ein Interesse hätte haben können, — oder die Diaskeuasten des Rigveda an ihrer Aufbewahrung. Und als ob nicht der Schlußvers des Liedes einer solchen Auffassung geradezu widerstrebte.

Es war ein gelungener Versuch, eine uralte Sitte in veredelter Form zu erhalten. Dennoch ein für die Dauer nicht lebensfähiger. Für uns aber ein Versuch von großem kulturhistorischem Interesse.

Mit vollem Recht hat schon Hillebrandt den indischen Brauch des Mahâvrata-Opfers mit verschiedenen phallischen Bräuchen der Sonnwendfeste bei den verwandten Völkern verglichen.[1] Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß gerade um diese Zeit von den Ariern der Urzeit der Generationszauber in verschiedenen Formen geübt wurde. Die russische Sitte, deren wir bereits Erwähnung getan haben, entwickelte sich dagegen im Frühling auf dem Saatacker. Die Form, die unser dramatisches Lied uns darbietet, ist aber einem merkwürdigen Herbst-, resp. Erntebrauch des mecklenburgischen Landvolkes entschieden noch näher verwandt. Wir verdanken die Kenntnis desselben wiederum W. Mannhardt, dem ein höherer Beamter davon Mitteilung machte, als einem hervorragenden Beispiel von Volksrohheit. Er hatte sie in der Umgegend von Güstrow, seiner Vaterstadt, kennen gelernt: „Nach Beendigung

[1] Vgl. A. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien, p. 43—46.

des Kartoffelausnehmens ergriff auf dem Felde jedesmal die älteste Arbeiterin den ältesten Arbeiter, und alle übrigen Weiber schlossen um das Paar einen Kreis, worauf innerhalb desselben die Alte dem Alten die Genitalien hervorzog und kitzelte. Dieser Gebrauch war stehend und wurde Jahr für Jahr in gleicher Weise geübt. Die Kartoffelernte als Einheimsung der letzten Frucht des Jahres war hier einfach an die Stelle derjenigen Fruchtart getreten, welche sonst die letzte war." Von Befriedigung eines sinnlichen Anreizes kann hier kaum die Rede sein, das erscheint durch das Alter der handelnden Personen ausgeschlossen. „Vielmehr werden wir in dem Brauche einen symbolischen Sinn zu suchen genötigt sein. Der älteste Knecht und die älteste Magd stellen nämlich unverkennbar den Alten und die Alte, d. h. die Dämonen des altgewordenen Getreides (Kornmann und Kornmutter) dar, wie sie nach vollbrachter Ernte auf dem Acker sofort zu einer neuen Zeugung schreiten."[1]

Diese Deutung Mannhardts ist durchaus einleuchtend und hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Und dieser ländliche Brauch in Mecklenburg bietet, wie ich glaube, die beste Aufklärung für das kultliche Spiel, das in unserem vedischen Saṃvâda vorliegt. Insbesondere auch die beste Aufklärung für die Frage, warum es denn gerade zwei alte Leute sind, die dies Fruchtbarkeitsdrama agieren. Agastya und die alte Lopâmudrâ sind hier eben an die Stelle des Alten und der Alten, der altgewordenen Fruchtbarkeitsdämonen, des Kornmanns und der Kornmutter getreten — ähnlich wie in Europa das jugendliche Paar der Vegetationsdämonen durch Robin Hood und seine Maid Marian, Maikönig und Maikönigin, und so manche andre Paare vertreten wird. Lopâmudrâ aber trägt vielleicht schon in ihrem Namen eine Bestätigung unserer Auffassung ihres ursprünglichen Wesens, als des weiblichen Dämons der altgewordenen, zu Ende gehenden Vegetationskraft des Jahres. Denn lopa heißt „der Verlust, die Abnahme, das Zu-Nichte-Werden", mudrâ „das Siegel" — und so würde Lopâmudrâ etwa bedeuten: „Die das Siegel des Verlustes, der Abnahme, des Zu-

[1] Vgl. Mannhardt, Mythologische Forschungen, p. 340 (Bd. 51 der Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, her. von Ten Brink, Martin und Scherer.)

Nichte-Werdens an sich trägt", „*die sichtlich zu Ende Gehende*", — eine Art indischer Anna Perenna, Bessie usw.

Zu dieser Annahme stimmt durchaus das liebesüchtige, nach dem Phallus gierige Wesen der alten Lopâmudrâ, das auf den ersten Anblick wenig würdig und wenig sympathisch erscheint, unter diesem Gesichtspunkt sich aber sogleich als durchaus berechtigt, ja typisch und ganz charakteristisch erweist. Denn wie die männlichen Fruchtbarkeitsdämonen stark phallisch gedacht zu werden pflegen, so die weiblichen ebenfalls als sexuell gierig, nach dem Phallus verlangend. Das ist ganz charakteristisch für sie und gehört durchaus zu ihrem Wesen, dem sie bis zu ihrem Hinscheiden oder Geopfertwerden treu bleiben. Darum wird die Kornmutter in Deutschland vielfach die Hure oder die alte Hure genannt. Sie heißt auch „die große Mutter" — wie Rhea-Kybele —, einmal auch die „Heimmutter", weit öfter aber die „alte" oder die „große Hure", was Mannhardt durch magna genetrix erläutert.[1]

Der ländliche Brauch in Mecklenburg, der ein Erntebrauch ist, legt die Vermutung nahe, daß unser Spiel vielleicht auch als ein Erntespiel gedacht, für ein herbstliches Opfer bestimmt war. Doch hat dieser Schluß nichts zwingendes. Die altgewordenen Fruchtbarkeitsdämonen treten auch bei den Frühlingsfesten auf, und dort sogar mit besonderer Vorliebe. Wir erinnern uns der Vertreibung des Mamurius Veturius im März und der entsprechenden Bräuche bei den verwandten Völkern. Noch näher aber liegt es jetzt an die entsprechende weibliche Gestalt in Rom zu erinnern, — an das Fest und die Sage, die mit ihrem Namen, dem Namen der „Anna Perenna", verknüpft sind.

Anna Perenna, das schalkhafte, liebedurstige Mütterchen, ist eine echt volkstümliche Gestalt, in welcher man längst schon den altgewordenen weiblichen Vegetationsdämon des vergange-

[1] Vgl. Mannhardt, Die Korndämonen, Berlin 1868, p. 22; Mythologische Forschungen p. 322. — Das Typische dieses Zuges in dem Wesen der Kornmutter wird aufs Schönste durch den entsprechenden Zug bei der ihrem Wesen nach nächstverwandten mexikanischen Maisgöttin, der Maismutter und Göttermutter Teteoinnan bestätigt. Vgl. K. Th. Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, Archiv f. Anthropologie, N. F. Band I, p. 129 flg.

nen Jahres erkannt hat. Ihr zu Ehren wurde am 15. März ein Volksfest vor den Toren der Stadt im Haine der Göttin am Tiber, unweit der Piazza del Popolo, gefeiert. Da zog das Volk in Scharen hinaus, warf sich ins Gras, tanzte und zechte. Bursche wie Mädchen waren guter Dinge. Da gedachte man des Mährleins von Anna Perenna, der Mars seine Liebe zur Nerio gestanden haben soll und die sich sodann als Nerio bräutlich verkleidet, bei ihm einschlich, ihn täuschte und zum Schluß den zürnenden Gott weidlich auslachte.[1] Es war vermutlich der Inhalt eines uralten volkstümlichen Mimus, eines heiteren kultlichen Dramas der Frühlingsfeste. In überzeugender Weise hat Usener diese Geschichte von Mars und Perenna mit einem vielfach auftretenden altarischen Hochzeitsbrauch, oder richtiger Hochzeitsscherz, zusammen gebracht: der Vorführung eines verschrumpften alten Mütterchens als falscher Braut.[2] Hochzeitsbräuche und Frühlingsfeste, resp. Lebensfeste, der alten Arier berühren sich auch sonst an gar manchen Punkten. Die Sache steht hier aber offenbar so, daß nicht etwa ein Hochzeitsbrauch in das Frühlingsfest des Mars eingedrungen ist, sondern daß vielmehr umgekehrt der Hochzeitsbrauch der falschen Braut aus dem Frühlingsfeste herstammt, wo die Gestalt der Alten, als des altgewordenen weiblichen Fruchtbarkeitsdämons, von Hause aus ihren wohlberechtigten Platz hat. Ganz analog schreiben sich auch andre Hochzeitssitten aus der großen alten hôhgezît des Frühlings her, von denen ich hier nur den Maibaum und den oben behandelten Waffentanz erwähnen will, der nachgewiesenermaßen vielfach auch bei Hochzeiten aufgeführt wurde.[3]

Am 14. März, den sogen. Mamuralien, wird Mamurius Veturius ausgetrieben, am 15. folgt die Feier der Anna Perenna.

---

[1] Vgl. Preller, Römische Mythologie, 3. Aufl. I, p. 344 flg. 360 flg. Roschers Lex. s. v. Anna Perenna p. 356 flg. Ovid, Fast. III, 523—696.

[2] Vgl. Usener, Rhein. Museum, Bd. 30, p. 182 flg. Roscher a. a. O. p. 2401. S. auch L. v. Schroeder, Hochzeitsbräuche der Esten, Berlin 1888, p. 68—72.

[3] So in Deutschland und wohl auch in England. In Spanien ist der Waffentanz sogar nur bei der Schilderung einer Hochzeitsfeier nachgewiesen, und zwar in dem Don Quixote von Cervantes, Th. II, Cap. 20. Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 37.

Die Tage der beiden liegen also dicht nebeneinander, entsprechend ihrer engen Wesensverwandtschaft. Dann aber bringt der 23. des Monats eine gemeinschaftliche Feier des Mars und der Nerio. Hier erscheint der Gott nach überstandenem Streit (habito certamine) mit der rechten Braut, der Nerio oder Minerva, vereint. Und diese Ehe gilt nach Art des *ἱερὸς γάμος* der Griechen als Prototyp der Ehe überhaupt.[1]

Anna Perenna ist das weiblich gedachte „Jahr Altjahr", wie man wohl den Namen wiedergeben darf, — die Segensfülle des Jahres unter dem Gesichtspunkte der Vergänglichkeit gefaßt, daher sie bald als reizendes Mädchen, bald und zumeist als altes Mütterchen erscheint,[2] wenn auch noch merkwürdig liebedurstig und scherzhaft. Doch sie muß der jugendschönen Göttin Nerio weichen, die sich nach dem Verschwinden der beiden Alten dem großen Fruchtbarkeitsgotte Mars verbindet. Und längst schon ist dies Brautpaar mit vollem Recht dem typischen Brautpaare unserer volksmäßigen Frühlingsfeste verglichen worden, dem Maigrafen und der Maigräfin, Maikönig und Maikönigin, Robin Hood und Maid Marian, Mylord und Mylady, Mad Moll mit ihrem Gatten — und wie alle die unzähligen Darstellungen der als Brautpaar und junges Ehepaar gedachten zeugungslustigen Vegetationsdämonen des im Lenz wieder jung gewordenen Jahres heißen mögen.

Im vorliegenden Falle aber sind uns die Alten wichtiger als die Jungen. Wenn wir die eben behandelten Bräuche nebeneinander halten, so ergibt sich, wie mir scheint, ein doppelter Typus für ein kultliches Spiel der arischen Urzeit, an welchem die altgewordenen Fruchtbarkeitsdämonen beteiligt waren:

1. Die Alte überredet und verlockt den Alten zum Koitus, durch Worte oder auch auf handgreiflichere Weise. Das spiegelt sich in dem Erntebrauch des mecklenburgischen Landvolkes wie auch in unserem vedischen Dialogliede wieder.

2. Die Alte macht sich an den Jungen heran, den Fruchtbarkeitsdämon des neuen Jahres, wird ihm vorgeführt und von ihm zurückgewiesen, oder schleicht sich bei ihm ein und täuscht ihn. Das haben wir in dem Hochzeitsbrauch der falschen Braut

[1] Vgl. Roscher a. a. O. p. 2402. 2403.
[2] Vgl. Preller, Röm. Mythologie, 3. Aufl. I, p. 345.

und im römischen Märlein von der Anna Perenna vor uns. Es liegt auf der Hand, daß dies letztere Motiv zu mannigfachen Scherzen und Witzen Anlaß gab, während das erste durchaus ernst gedacht, allenfalls durch phallische Reden und Handlungen auch scherzhaft wirken konnte.

In germanischen Landen sehen wir die altgewordenen Vegetationsdämonen — Bessie, Tommy, Schnortison usw. — vielfach mit den Waffentänzern zusammen auftreten. In Rom ist Mamurius Veturius von den Saliern und ihren Tänzen nicht zu trennen, und der Tag der Anna Perenna folgt unmittelbar auf die Mamuralien, mitten im Tanzmonat der Salier. Es ist daher nicht unmöglich, daß wir uns das kultliche Spiel „Agastya und Lopâmudrâ" als eine Art phallisches Nachspiel zu dem größeren, vorher behandelten Drama der indischen Waffentänzer, der Maruts und des Indra, zu denken haben. Dann wären beide Dramen nicht nur durch den Namen des Agastya, sondern auch noch durch einen tieferen Zusammenhang verbunden. Und die Fruchtbarkeit wirkenden Tänze der Maruts ließen sich sehr schön als Umrahmung des Fruchtbarkeitsspieles, wie auch als Ausfüllung der Pausen denken. Doch wollen wir hier, wo ohnehin so viel hypothetisch und bloß konstruiert ist, uns nicht zu weit in Vermutungen verlieren.

Daß auch dieses Spiel bei einem Somafest agiert wurde, geht wohl aus der Form des Sühnespruchs deutlich genug hervor. Die Überlieferung aber weist uns, wie schon oben (p. 161) angedeutet wurde, noch spezieller auf das Sonnwendfest hin, und zwar das Mahâvrata, in welchen wir mit Hillebrandt das sommerliche Sonnwendfest erkennen.

III.

Saramâ und die Paṇis.

(RV 10, 108.)

Wir wenden uns nun zur Betrachtung eines durchaus wohlverständlichen dramatischen Liedes, des bekannten Dialogs zwischen Saramâ, der Götterhündin, der Botin des Indra, und den Paṇis, den neidischen, geizigen bösen Dämonen, welche die Schätze des Lichtes und der befruchtenden Wasser versteckt halten und nicht herausgeben wollen. Wie Herakles über den Okeanos setzt, um zu den sorgsam gehüteten Äpfeln der Hesperiden zu gelangen, so hat Saramâ die Rasâ, den indischen Okeanos, überschreiten müssen, um zu den Paṇis vorzudringen. Auf die Frage der Paṇis, was sie begehre, wie sie über die Rasâ hinüber gekommen sei, erklärt sie ganz offen, Indra habe sie gesandt, als seine Botin fordre sie die verborgenen Schätze. Das habe ihr über die Flut hinüber geholfen. Die Paṇis tun spottend so, als wüßten sie nichts von Indra, und schlagen vor, er möge nur kommen, um bei ihnen die Kühe zu hüten. Doch energisch weist Saramâ den Hohn zurück und verkündigt drohend, die Paṇis möchten gar bald durch Indra erschlagen daliegen. Diese erklären, sie hätten freilich die Schätze, würden sie aber gewiß nicht ohne Kampf herausgeben, sondern mit scharfer Waffe zu verteidigen wissen. Als Saramâ weiter droht, auch das Nahen des Bṛihaspati und der somabegeisterten Ṛishis ankündigt, schlagen die Paṇis einen andern Ton an. Sie suchen sie zu überreden, dem Indra untreu zu werden, als Schwester bei ihnen zu bleiben. Dann solle sie auch von den Kühen haben. Doch Saramâ weist sie energisch zurück, kündigt nochmals drohend das Nahen der Götter an und fordert die Kühe.

Es ist ein lebhafter, wohlgefügter, kraftvoll dramatischer Dialog, mit entschiedenen poetischen Schönheiten. Daß auch hier nicht die Paṇis im Chore reden, sondern einer von ihnen, ein Anführer, für alle das Wort führt, dürfen wir wohl aus dem neunten Verse schließen, wo es heißt: „Ich will dich mir zur Schwester machen!"[1] Das Lied nimmt sich aus wie ein Vorspiel zu einem Somafeste, bei dem der Sieg des Indra und seiner Helfershelfer über die bösen Dämonen, die Paṇis, gefeiert wurde — ursprünglich wohl nicht nur mit einem Opfer, sondern mit Tanz und Gesang und vielleicht einem weiteren kultlichen Drama verbunden, das den Kampf und Sieg vorführt. Diesmal nicht den Sieg über den Drachen Ahi-Vṛitra, sondern über andere böse Dämonen. Vielleicht gab es auch kein weiteres kultliches Spiel, sondern nur ein Lied, das den Sieg besang.

Das Lied bedarf zu seinem Verständnis keinerlei prosaischer Erzählung, weder zu Anfang, noch am Schluß, noch gar zwischen den einzelnen Versen. Es könnte durch solche Zusätze nur geschädigt werden. So aber ist es ein durchaus wohlgelungenes, prächtiges Kunstwerk.

Es lautet in meiner Übersetzung wie folgt:

Die Paṇis (resp. ihr Wortführer):

1. Was kommt die Saramâ bei uns zu suchen?
Es ist ein weiter Weg und fernhin führt er!
War es für uns ein Auftrag? Kampfesdrohung?
Wie kamst du über all die Flut der Rasâ?

Saramâ:

2. Als Indras Botin abgesendet komm' ich
Und such', ihr Paṇis, eure großen Schätze!
Das half mir in der Angst des Übersetzens,
So kam ich über Rasâs Flut hinüber.

Die Paṇis:

3. Wer, Saramâ, ist Indra? wie sein Aussehn?
Als dessen Botin du von fern gekommen.
Er komme her, wir machen ihn zum Freunde,
Er soll der Hirte unserer Kühe werden.

---

[1] RV 10, 108, 9 svásâraṃ tvâ kṛiṇavâi.

Saramâ:

4. Ihn schädigt niemand, weiß ich — er bringt Schaden,
Als dessen Botin fernher ich gekommen!
Ihn können tiefe Ströme nicht verschlingen,
Durch Indra liegt ihr, Paṇis, bald erschlagen.

Die Paṇis:

5. Hier sind die Kühe, die du suchst, Saramâ,
Herfliegend, Schöne, um des Himmels Enden!
Wer wird sie ohne Kampf dir überlassen?
Und scharfe Waffen sind es, die wir führen.

Saramâ:

6. Nicht Wunden schlagen, Paṇis, eure Worte!
Und wären schußfest eure schlechten Leiber,
Wär' auch der Weg zu euch schier unbezwinglich,
Bṛihaspati wird beides nicht verschonen.

Die Paṇis:

7. Im Bergesgrund ruht hier der Schatz verborgen,
Ganz vollgepfropft mit Rindern, Rossen, Gütern;
Es hüten ihn die Paṇis — gute Wächter!
Leer ist der Ort, umsonst bis du gekommen!

Saramâ:

8. Die Ṛishis werden kommen, somaschwärmend,
Ayâsia, die Añgiras, Navagvas!
Die werden unter sich den Kuhstall teilen,
Dann wird die Paṇis dieses Wort gereuen!

Die Paṇis (resp. ihr Wortführer):

9. Du bist, o Saramâ, gewiß gekommen
Gezwungen nur durch die Gewalt der Götter!
Kehr' nicht zurück, bleib' hier als meine Schwester!
Wir geben dir, du Schöne, von den Kühen.

Saramâ:

10. Von Brüderschaft und Schwesterschaft nichts weiß ich, —
Das wissen Indra und die grausen Ṛishis!
Sie schienen rinderlüstern, als ich herkam, —
Geht fort von hier, ihr Paṇis, weit und weiter!

11. Geht fort, ihr Paṇis, eilt in weite Ferne!
Heraus die Kühe! Ihr Besitzer wechselt!
Bṛihaspati entdeckte die verborgnen,
Soma, die Steine und die weisen Seher.

Wie wir uns die Götterhündin Saramâ in dem Spiele dargestellt denken sollen, läßt sich natürlich nicht erraten. Wenn aber in dem kultlichen Drama der Cora-Indianer ein Mann den „Hirsch“ darstellen kann, der gejagt und getötet wird, dann konnte wohl auch bei den Indern ein Mann die Botschaft tragende Götterhündin vorstellen — vielleicht durch ein Hundefell auf den Schultern oder ein ähnliches Abzeichen kenntlich gemacht. Ebensowenig können wir sagen, ob und wie die Paṇis kostümiert waren. Darauf kommt aber auch wenig an. Die Hauptsache war der treffliche Dialog, der die Situation lebendig vor die Augen führte, — auch wenn im übrigen die Phantasie den Regisseur zu spielen hatte.

Die merkwürdige Gestalt der Götterhündin Saramâ verdient hier wohl einige Worte der Erläuterung, obwohl zum Verständnis des vorliegenden Dialogliedes an sich kaum noch etwas notwendig erscheint. Es ist etwa ein halbes Dutzend Rigvedalieder, in welchen die Saramâ auftritt, und überall spielt sie so ziemlich die gleiche typische Rolle, als Botin und Helferin des Indra und seiner göttlichen oder halbgöttlichen Kampfgenossen. Auf Indras und der Añgirasen Geheiß geht Saramâ aus und findet den festen Kuhstall auf, in dem die Kühe verborgen sind. Sie geht voran, sie ist gut zu Fuß (supadî), sie findet den Spalt des Felsens auf, erkennt das Gebrüll der unversieglichen Kühe. Als Indra den Fels der Wasser erbrach, da zeigte sich zuerst seine Saramâ. Auf dem Pfade des Rechtes wandelnd fand Saramâ die brüllenden Kühe, und damit Nahrung und Labung für das Menschenvolk, wie auch für ihre (der Saramâ) Nachkommenschaft.[1] Die lebendigste und anschaulichste Schilderung aber gibt unstreitig das oben mitgeteilte Lied.

Es ist die unendlich oft im Veda variierte Geschichte von der Befreiung und Gewinnung der im Wolkenfels verschlossenen

[1] Vgl. RV 1, 62, 3; 1, 72, 8; 3, 31, 5—8; 4, 16, 8; 5, 45, 7 und 8.

Kühe, die bald als die Wasser des Regens, bald auch als die rötlichen Strahlen des Lichtes erscheinen. Böse Dämonen halten Wasser und Licht verborgen, wollen sie nicht herausgeben. Die Gewinnung beider ist die große Heldentat, die vor allem dem Indra nachgerühmt wird, an der aber auch andre Götter und Halbgötter beteiligt sind. Wo Saramâ in dem himmlischen Drama auftritt, da finden wir neben Indra namentlich noch die Aṅgirasen und andre Weise und Seher der Vorzeit, heilige und mächtige Ahnengeister, als Helfer und Förderer des Werkes in Tätigkeit. Saramâ aber, die findige Götterhündin, die Götterbotin, eilt raschen Fußes voran, findet den Weg, führt die Helden zum Versteck der Kühe.

Die Verfasser der „Siebenzig Lieder des Rigveda" nehmen an, daß in unserem Dialogliede (RV 10, 108) die Saramâ nicht tierisch, sondern menschlich gestaltet gedacht sein müsse,[1] — wohl wegen der angetragenen Geschwisterschaft von seiten der Paṇis. Doch liegt darin nichts Zwingendes. Freilich kommt in diesem wie auch in den andern Liedern des Rigveda kein direkter Hinweis auf die Hundegestalt der Saramâ vor, aber die indischen Erklärer bezeichnen sie als die Götterhündin, und die Hunde des Totengottes Yama sind ihre Söhne.[2] Es wäre ja denkbar, daß Saramâ gelegentlich auch menschlich gestaltet erschien, doch haben wir keine Gewähr dafür und tun gewiß besser, uns an die Tradition zu halten, nach der sie die Götterhündin und Götterbotin ist.

Der Name der Saramâ (von der Wurzel sar abgeleitet) kennzeichnet sie als die sich Bewegende, Gleitende, Laufende — was offenbar vortrefflich zu ihrem Charakter als der eilenden Botin paßt. Es liegt aber auch weiter sehr nah, in ihr — der Botin des Gewittergottes — eine theriomorphische Personifikation des Windes zu sehen, zumal gerade die Winde sehr häufig als Hunde gedacht werden, auch bei unserm Landvolk, das an gar manchen Orten bis auf den heutigen Tag diese Windhunde noch füttert. Der Name der Saramâ aber stimmt weiter in

[1] Vgl. „Siebenzig Lieder des Rigveda", übersetzt von K. Geldner und A. Kaegi, mit Beiträgen von R. Roth, Tübingen 1875, p. 80.

[2] Vgl. RV 10, 14, 10; weniger deutlich ist es, was für Hunde als Saramâsöhne (sârameya) in dem noch der Aufklärung bedürftigen merkwürdigen Liede RV 7, 55, 2 und 3 gemeint sind.

überraschender Weise mit dem Namen des griechischen Gottes Hermes (Ἑρμῆς) zusammen, — des Götterboten, der — wie Roscher in überzeugender Weise dargelegt hat — zweifellos ein alter Windgott war. Es ist der rasch durch die Luft dahineilende, hinfliegende Gott, der eben darum am Kopf, an Schultern und Füßen beflügelt gedacht und gebildet wurde. Er läuft, springt und fliegt im Auftrage des Zeus schon bei Homer. Seine Beweglichkeit, die Beflügelung usw. sind aber nicht aus seiner Eigenschaft als Bote hervorgegangen, sondern umgekehrt: das Laufen, Springen und Fliegen lag von Hause aus in seinem Wesen, in der alten Windnatur des Gottes, und um dieser Eigenschaft willen war er geschickt zum Boten und Herold des Zeus wie auch der anderen Götter.

So seltsam es auf den ersten Blick auch erscheinen mag, — es liegt dennoch nichts näher, als Saramâ, die theriomorphische Windgottheit, die Götterhündin, die dem Gewittergott Indra als Botin vorauseilt, mit dem alten Windgott und Götterboten Hermes, als urverwandt zusammenzustellen. Die Verschiedenheit des Geschlechts darf uns hier ebensowenig stören, wie bei der Zusammenstellung der Athene Tritogeneia mit dem Trita Âptya und Thraêtaona Âthwyâna. In diesem Fall ist die indische Gottheit weiblich, die griechische männlich, also umgekehrt wie in dem zuerst erörterten Falle. Aber auch die theriomorphische Erscheinung der Saramâ kann für die Vergleichung — cum grano salis verstanden — kein Hindernis bilden. Es ist eben eine ältere, noch ganz primitive Gestalt der Windgottheit, die sich zu dem hochentwickelten männlichen Gotte der Griechen ähnlich verhält wie der Fenris-Wolf zu Loki, ja wohl noch durch einen größeren Abstand von ihm getrennt, und dennoch wurzelhaft verwandt.[2]

Für gewöhnlich hat man bisher den andern Namen des griechischen Gottes, Hermeias, mit dem vedischen Sârameya zusammengestellt, dem Sohne der Saramâ, dem Hunde des Totengottes Yama. Und auch diese Zusammenstellung, ob auch

[1] Vgl. Roscher, Hermes der Windgott, Leipzig 1878.

[2] Nicht geringer als zwischen Saramâ und Hermes ist der Abstand zwischen den theriomorphischen Fruchtbarkeitsdämonen und den großen Fruchtbarkeitsgöttern Rudra-Çiva, Dionysos, Wodan u. a. m., die ihnen dennoch wurzelhaft verwandt sind.

vielfach angefochten, ist dennoch in der Hauptsache zweifellos wohlbegründet. Der Seelenführer Hermes-Hermeias und der Seelenhund Sârameya, der den Weg zum Totenreich bewacht, sie gehören gewiß ursprünglich zusammen, trotzdem auf der einen Seite ein Gott, auf der andern ein mythisches Tier steht, und ihre Funktionen sich keineswegs einfach decken. Ein jedes hat seine selbständige Entwicklung gehabt, doch die Wurzel ist dieselbe: das zuerst theriomorphisch, dann menschlich-göttlich gedachte mythische Windwesen, das die Toten führt, aber auch zu ihrem Wächter werden konnte.

Saramâ und Sârameya, die Götterhündin und ihr Sohn, der Totenhund und Seelenwächter, sie stehen sich als zwei Gestalten gegenüber, stellen eine Spaltung in zwei Gestalten dar, während der griechische Gott Hermes-Hermeias ungeteilt ihnen beiden entspricht, resp. beide primitiv mythische Wesen und ihre Funktionen in seiner Person noch vereinigt. So entsprechen dem einen indischen Trita Âptya, wie wir schon sahen, nicht nur die beiden avestischen Thrita und Âthwya, sondern auch noch deren Söhne Kereçâçpa und Thraêtaona. Hermes aber interessiert uns im vorliegenden Falle nicht als Psychopompos, sondern nur als der eilende Götterbote und als der getreue Begleiter und Helfer des riesischen Helden Herakles, der unzweifelhaft ursprünglich dem Indra enstpricht und ihm urverwandt ist. Hermes begleitet den Herakles auf seinen Fahrten und steht ihm auch bei der berühmten Gewinnung der Rinder des Geryones bei, wie Saramâ dem Indra bei der Gewinnung der vielbesungenen mythischen Rinder behilflich ist. Das ist ein wichtiger Punkt, der die Richtigkeit der Zusammenstellung der Götterbotin Saramâ mit Hermes durchaus bestätigt.[1] So

[1] Noch größer wäre die Ähnlichkeit, wenn wir uns Hermes als Begleiter und Helfer des Herakles auf seinem zweiten Zuge gegen Ilios denken könnten, den er unternimmt, um die geizigen Trojaner zur Herausgabe des ihm vorenthaltenen, redlich erworbenen Lohnes, der wunderbaren Rosse des Zeus, zu zwingen. Die Krämerseelen der Trojaner erinnern sehr an die Paṇis. Der Name des Priamos bedeutet vielleicht geradezu „Krämer“ (von *πρίαμαι* „kaufen, dingen“), wie der Name der Paṇis jedenfalls „Krämer, Geizhals“ bedeutet und stets schon ganz richtig von der Wurzel paṇ „einhandeln, eintauschen, kaufen“ abgeleitet wurde. Sehr möglich, daß es einst in Griechenland eine Variante von Herakles' Zug gegen Ilios gab, die

groß die Verschiedenheit beider Gestalten auch sein mag, wir werden dennoch nicht daran zweifeln können, daß sie ursprünglich identisch sind, resp. auf dieselbe mythische Wurzel der arischen Urzeit zurückgehen. Die erst theriomorphisch, dann menschlich, bald männlich, bald weiblich gedachte Windgottheit, die dem sieghaften Donnerkeilträger als Bote vorauseilt und ihm hilft, ist hier das Ursprüngliche, das den Kern beider mythischen Gestalten bildet.

unserm Dialogliede noch näher verwandt war. — Neuerdings hat Hanns Örtel auf den Parallelismus hingewiesen, „der zwischen dem Mythus von der Götterhündin Saramâ und den Paṇis einerseits und dem Mythus von Hermes und Pandareos andrerseits besteht" (vgl. Hanns Oertel, Altindische Parallelen zu abendländischen Erzählungsmotiven p. 124, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, herausgegeben von Dr. Max Koch, Achter Band, Heft 1, Berlin 1908). Oertel verwahrt sich a. a. O. p. 123. 124 energisch dagegen, als wolle er mit dieser Vergleichung die von Kuhn stammende Gleichsetzung des griechischen Ἑρμῆς mit sanskritischem Sârameya, die wohl zu Grabe gelegt sei, etwa stützen. Es ist das eine recht übel angebrachte Vorsicht. Kuhns genialer Scharfblick verdient auch in diesem Falle das höchste Lob. Ein sehr viel größeres als die Hyperkritik der Folgezeit, die sich auf jede Weise bemüht hat, das von Kuhn begonnene große und wichtige Werk aufzuhalten und womöglich zu vernichten. Es wird ihr das aber nicht gelingen, wie wir jetzt mit Bestimmtheit sagen können und wie wohl auch unsre obige Darlegung an ihrem Teile zeigen dürfte.

IV.

Die Wiedergewinnung des Agni.

(RV 10, 51—53; 10, 124.)

Mehr als einmal wird in den Dialogliedern die Wiedergewinnung des Agni behandelt, — ganz entsprechend ihrer Bedeutung, denn ohne Zweifel gehörte sie zu den wichtigsten Tatsachen des vedischen Kultus. Eine Trilogie von drei zusammengehörigen, auch in dem überlieferten Text zusammenstehenden Liedern — RV 10, 51—53 — und außerdem noch ein einzelner merkwürdiger Saṃvâda (RV 10, 124) sind ihr gewidmet. Oldenberg hat diese Lieder vom Standpunkte der Ākhyâna-Theorie betrachtet,[1] Hertel die Trilogie bereits ganz richtig als ein kultliches Drama gefaßt,[2] mit dessen Rollenverteilung wir nur nicht durchweg einverstanden sein können. Die Lieder bieten in dieser Beziehung einige Schwierigkeiten, aus denen sich die Differenzen der Übersetzer und Exegeten zur Genüge erklären. Der rituelle Hintergrund, durch welchen diese originellen dramatischen Schöpfungen ihre besondere Wichtigkeit erhalten, ist vor allem von Alfred Hillebrandt in das rechte Licht gesetzt worden.[3]

Es handelt sich hier um Mysterien im vollsten und eigentlichsten Sinne des Wortes, — wenn man will, in doppeltem Sinne. Wir haben unzweifelhaft deutlich kultliche Götterdramen vor uns, in deren Mittelpunkt der Feuergott Agni steht; diese

[1] Vgl. Oldenberg, Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 68—72; auch Rel. d. Veda p. 124. 125.

[2] Vgl. J. Hertel, WZKM, Bd. 18, p. 154—158; übrigens auch schon Lévi, Le Théatre Indien p. 303. 304.

[3] Vgl. A. Hillebrandt, Vedische Mythologie, Bd. II, p. 134—148; insbesondere p. 137 flg.

Dramen aber bauen sich auf mythischen Vorstellungen auf, reich an geheimnisvollen Beziehungen und auch aus diesem Grunde wohl dazu angetan, ein Mysterium genannt zu werden, — das Mysterium von der Flucht und der Rückkehr, der Wiedergewinnung des entflohenen Agni.

Wohin Agni entflieht, wo er sich versteckt, das wird in den Rigvedaliedern und in den Brâhmaṇas verschieden erzählt. Er hat ja auch verschiedene Leiber, verschiedene Erscheinungsformen und dementsprechend verschiedene Stätten, in die er sich zurückziehen, aus denen er wieder hervorgehen mag. Besonders häufig wird die Flucht des Agni in das Wasser, resp. in die mütterlichen Wasser erwähnt, denn er stammt ja aus den Wassern, wird oft genug Sohn der Wasser genannt. Im Wasser sitzt er, der rüstige Taucher, im Wasser zischt er wie ein Schwan, die Weisen finden ihn wie einen Löwen im Wasser ruhend.[1] Und so ist er auch, nach dem ersten Verse unserer Trilogie, in einen starken Balg gehüllt ins Wasser eingedrungen. Aber er geht auch in die Pflanzen ein, in das Holz gewisser Bäume, und auch dort sucht man ihn, lockt ihn aus dem Holz heraus Verschiedene natürliche Phänomene werden zu diesen Spekulationen Veranlassung gegeben haben, und es ist sehr wahrscheinlich, daß dieselben zum Teil uralt sind. Ein Feuerbrand wird ins Wasser gesteckt und zischend verschwindet die Glut. Wo ist das Feuer hin, wo ist es geblieben? Es hat sich im Wasser versteckt — ist die nächstliegende Antwort des primitiven Denkens. Aus dem Wasser aber sah man das Feuer auch wiederum herauskommen, wenn es als Blitz aus den Wolken fährt. Aus dem Holz lockt man den Funken durch Reibung hervor, also muß das Feuer im Holze verborgen, versteckt geruht haben. Eine weitere Spekulation erkannte in der Sonne das himmlische Feuer, das Opferfeuer der Götter. Wenn die Sonne sich in Nebeln und Wolken barg, dann versteckte sich das himmlische Feuer im himmlischen Wasser, und auch dort brach es wieder hervor, die Welt zu wärmen und Leben zu wecken.

[1] Vgl. RV 3, 3, 5; 1, 65, 9; 3, 9, 2 und 4. Agni geht auch wie ein Stier ins Wasser, ohne sich zu benetzen, RV 10, 4, 5; und es heißt RV 10, 8, 1: „Im Schooß der Wasser wurde groß der Büffel."

In der vedischen Literatur wird die Flucht des Agni mehrfach erzählt[1] und stets durch seinen Wunsch begründet, sich dem Opferdienste zu entziehen. Hier handelt es sich also nicht mehr einfach um das Feuer als natürliches Phänomen, sondern um das heilige, dem Opferdienste geweihte Opferfeuer. Die Tâttirîya Saṃhitâ erzählt die Geschichte zweimal ausführlich. Die Motivierung ist beide Male dieselbe und beide Male wird auch Agni glücklich von den Göttern wieder gewonnen; sein Zufluchtsort aber ist verschieden. Danach hatte Agni drei ältere Brüder, die den Göttern Opfergabe zuführten und darüber zugrunde gingen. Da fürchtete sich Agni, daß auch er so ins Unglück geraten werde, und entfloh. Das eine Mal heißt es, er sei ins Wasser geflohen und habe sich dort versteckt. Die Götter suchten ihn, indem sie ein Treiben anstellten. Ein Fisch verrät den Versteckten und wird darum von ihm verflucht. Die Götter aber verhandeln gütlich mit Agni und stellen ihm eine Opfergabe in Aussicht, die ihn tatsächlich zur Rückkehr veranlaßt.[2] Nach der andern Stelle dringt Agni auf der Flucht in den Baum Pûtudru ein, in duftendes Kraut und zwischen die Hörner des Bockes — das letztere ist besonders merkwürdig. Diesmal gibt es keinen Verräter, dennoch gelingt es den Göttern, bei ihrer Treibjagd den Vermißten zu finden und wieder gewinnen sie ihn auf gütliche Weise durch bestimmte Versprechungen.[3]

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß unter den drei älteren Brüdern des Agni die drei solennen Opferfeuer zu verstehen sind.[4] Diese haben sich im Opferdienst aufgerieben und sind darüber zugrunde gegangen. Aus Furcht vor dem gleichen Schicksal entflieht Agni. Auch das erste Lied unserer Trilogie erwähnt diese älteren Brüder und die Furcht des Agni,

[1] Vgl. Hillebrandt, Ved. Mythologie II, p. 137 flg.

[2] Vgl. Tâitt. S. 2, 6, 6, 1. 2.

[3] Vgl. Tâitt. S. 6, 2, 8, 4. 5. Auf den Sitz zwischen den Bockshörnern (pétvasyântarâ çṛñge) kommen wir später zu sprechen. Der Pûtudru-Baum, auch Pûtudâru, soll nach einigen der Devadâru sein, Name einer Kiefer, Pinus Deodara; nach andern ist es der Khadira, d. h. Acacia Catechu, ein Baum mit hartem Holz; wieder nach andern wäre es ein dem Udumbara verwandter Baum; Ud. ist Ficus glomerata. Vgl. Pet. Wört. s. v. Pûtudru.

[4] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 138.

daß die Götter auch ihn in das Opferjoch spannen möchten. Aber Varuṇa, *als Sprecher der Götter,* verheißt ihm in ihrem Namen nicht alternde Lebenskraft, so daß er im Joch keinen Schaden nehmen könne; desgleichen einen festen, richtigen Anteil an den Opfergaben, den er selbst sich ausbedingt. Diesen Versprechungen und den dringenden Bitten und Vorstellungen der Götter gibt Agni endlich nach und übernimmt wiederum das Amt des Opferpriesters.

Weit kürzer faßt sich das vereinzelt dastehende Dialoglied RV 10, 124, aber auch hier sehen wir Agni auf die Bitte der Götter das Dunkel, in dem er lange gelegen, verlassen, um wiederum das Opfer zu fahren und anzuführen.

Es ist das Verdienst Alfred Hillebrandts, den überzeugenden Nachweis geliefert zu haben, daß es sich bei dieser Wiedergewinnung des Agni durch die Götter um den Beginn des rituellen Jahres, um den Anfang des dem Pitṛiyâṇa folgenden Devayâna handelt,[1] um eine Neubelebung des Opfers, die im Gegensatz steht zu einer finstern, opferfeuerlosen Zeit.[2]

Der Devayâna oder Götterweg ist die im Frühling beginnende lichtere, schönere Hälfte des Jahres — ich möchte sie schon hier die apollinische nennen —, in welcher das Opferfeuer für die Götter flammt, die großen Götterfeste, die Somafeste sich im vollen Glanz entwickeln. Es ist die Zeit des Götteropfers. Wenn aber Rudra das Opfer durchs Herz schießt, dann erlöschen die Opferfeuer und die Zeit der Manen beginnt,[3] der abgeschiedenen Geister der Vorfahren. Das ist der Pitṛiyâṇa oder der Väterweg. Die Seelenzeit, die dunklere, kühlere Hälfte des Jahres. In dieser Zeit weilt Agni im Dunkel, im Versteck, in den Wassern und Pflanzen. Wenn dann aber der neue Devayâna beginnt, dann spüren die Götter den Agni auf und bewegen ihn dazu, aufs neue das Opferamt zu übernehmen. Der in vielen Punkten des Rituals deutlich hervortretende Gegensatz zwischen Göttern und Manen äußert sich am bedeutsamsten in dieser Scheidung des Jahres in zwei Perioden, den Devayâna und den Pitṛiyâṇa, Götterweg und

[1] Vgl. Hillebrandt, Vedische Mythologie II, p. 138.
[2] Vgl. Hillebrandt a. a. O. II, p. 140.
[3] Vgl. Hillebrandt a. a. O. II, p. 141.

Väterweg, die erst von einer späteren Zeit dann rein lokal verstanden werden.[1]

Welcher Agni, welche Erscheinungsform des heiligen Feuergottes, sich nach den Liedern des Rigveda in den Wassern resp. im Dunkel versteckt und von den Göttern dann wieder im Schoß der Wasser ergriffen, zur Rückkehr aus dem Dunkel und aus den Wassern, auf den lichten Devayâna, überredet wird, das hat — wie ich glaube — Hillebrandt an der Hand der Stellen deutlich gemacht. Es ist Agni Vâiçvânara, d. h. die Sonne, das himmlische Opferfeuer, das Opferfeuer der Götter selbst, als dessen irdisches Abbild das Ähavanîyafeuer auf dem Opferplatze der Menschen gilt, — jenes Feuer, das dazu bestimmt ist, die Spenden für die Götterwelt zu empfangen.

Hillebrandt meint, der Gedanke, daß die Sonne in den Wassern verschwinde, sei nur in einem tropischen Lande mit einer Regenzeit recht erklärbar.[2] Ich möchte es für möglich halten, daß auch ein Verschwinden in Winternebeln und Wolken ähnlich gefaßt werden könnte. Und vollends in ganz nördlichen Breiten versinkt die Sonne für die Mittwinterzeit und scheint sich im Meere zu bergen. Es braucht auch dieser Gedanke nicht durchaus erst in Indien entstanden zu sein. Jedenfalls aber hat Hillebrandt recht, wenn er es für wahrscheinlich hält, daß bei den parallelen Gedanken, die Sonne verstecke sich in Finsternis, in tiefem Dunkel, eine Erinnerung an ältere Zeiten unter einem andern Himmel sich fortgeerbt habe und daß ursprünglich damit die Wintersonnenwende gemeint sei.[3]

Der Wiedergewinnung des himmlischen Agni, der Sonne, im Frühlingsanfang, läuft aber — wie ich ergänzend glaube hinzufügen zu müssen — die Gewinnung des irdischen Agni aus den Reibhölzern, durch die Menschen parallel. Das Neufeuer hat gerade im Jahresanfang, resp. Frühlingsanfang seine Hauptstelle, und damit wurde der im Holze, in den Pflanzen versteckte Agni herausgelockt. Für gewöhnlich wird diese Erzeugung des Neufeuers aus den Reibhölzern als eine Neugeburt gefaßt und in den Liedern gefeiert. Aber auch die Wiederkehr der Sonne im Frühling wird mehrfach als eine Neuzeugung

---

[1] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 141.
[2] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 146.
[3] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 146.

gefaßt. Insbesondere heißt es von Indra nicht bloß, daß er das Himmelslicht und die himmlischen Wasser gewonnen oder befreit, sondern auch, daß er das Himmelslicht, die Sonne, die Morgenröte erzeugt habe oder erzeuge. Wiederkehr und Neugeburt des großen Sonnen- und Feuergottes, des Agni, den man zugleich in der Sonne (als dem göttlichen Opferfeuer) zu erkennen glaubt, sind offenbar parallel laufende, sich nahe berührende Gedanken. Lag bei der Sonne der Gedanke der Wiederkehr nahe, so beim Feuer der Gedanke der Neugeburt. Tatsächlich aber spielen die Gedanken ineinander und wird beides auf beide angewendet — Wiederkehr und Neugeburt auf die Sonne wie auf das Opferfeuer. Sonne und Opferfeuer korrespondieren auch sonst miteinander, helfen und fördern sich gegenseitig. Durch die Wiedergewinnung der Sonne, des himmlischen Opferfeuers, leiten die Götter eine Zeit des Opferfeuers auch auf Erden ein; umgekehrt aber gilt auch bei den Indern der Glaube, daß das Opferfeuer, resp. das Feueropfer des Menschen die Sonne am Himmel aufsteigen mache, daß sie ohne dasselbe gar nicht aufgehen würde.[1]

Wir haben damit nur einige wenige der mystischen Beziehungen zwischen Sonne und Feuer, — Sonne, Feuer und Wasser, — Sonne, Feuer und Holz u. dgl. m. angedeutet. Leicht ließen sich deren noch mehr entdecken. Wie man denn auch schon den in dem Wasser enthaltenen Agni in dem Reibungsfeuer hat sich offenbaren lassen wollen, insofern als das Wasser Pflanzen und Bäume wachsen macht.[2] Aber auch Sonnenfeuer macht die Pflanzen wachsen und verbirgt sich in ihnen. Hier ließe sich noch viel hin und her meditieren, und die Weisen der indischen, ja wohl schon der arischen Vorzeit haben es daran, wie ich glaube, nicht fehlen lassen.

Die kultlichen Dramen, welche die Wiederkehr des Agni behandelten, hatten nach alledem einen hochbedeutsamen, ja erhabenen Gegenstand zu ihrem Vorwurf. Und ihre Aufführung muß in die Frühlingszeit gefallen sein, die alte Zeit des Jahresanfanges, da die Sonne wiederkam und das Opferfeuer neu erzeugt wurde. Es war dies wohl überhaupt die hauptsächlichste Zeit der kultlichen Spiele, denn auch Indras

[1] Vgl. Oldenberg, Religion des Veda, p. 109. 110.
[2] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 120.

Siege gehören vor allem in diese Zeit und so gehört auch Siegestanz und Spiel dahin. Gewiß hat Hertel recht, wenn er meint, daß wir in der späteren Aufführung von Dramen beim Frühlingsfest wohl nur eine Beibehaltung alter Sitte zu sehen haben.[1]

Doch wenden wir uns nunmehr einer näheren Betrachtung jener merkwürdigen, stellenweise wohl auch etwas dunklen Dialoglieder zu, welche die so segensreiche Wiederkehr des Agni feiern. Die Trilogie von seiner Wiedergewinnung aus den Wassern und Einsetzung zum Opferpriester der Götter verdient dabei naturgemäß die erste Stelle.

Trilogie vom wiedergefundenen Agni.

Nach der in der sogen. Anukramaṇikâ erhaltenen Tradition der Inder erscheinen in dieser Trilogie abwechselnd Agni Sâucîka und die Götter als Sprecher, resp. „Verfasser", der die drei Lieder bildenden Verse.[2] Es ist auch hier wahrscheinlich, daß die Götter nicht im Chorus reden oder singen, sondern daß einer für alle den Wortführer macht. In dem ersten Liede ist dies unverkennbar deutlich Varuṇa; man darf das gleiche wohl auch für das dritte vermuten. Außerdem aber scheint auch im zweiten und dritten Liede ein Priester oder Sänger der Menschen mehrfach das Wort zu ergreifen, wie im Gegensatz zu der Tradition wohl mit Recht bereits mehrere Forscher angenommen haben. Sehr merkwürdig ist das Beiwort, welches die Anukramaṇikâ hier dem Agni als Verfasser der von ihm gesprochenen Verse gibt. Sie nennt ihn Agni Sâucîka, d. h. etwa Agni Nadelsohn — von sûcî „die Nadel". Auch die Lieder RV 10, 79 und 80 werden diesem Agni Sâucîka, oder auch Agni Vâiçvânara, als Verfasser zugeschrieben. Wir werden diese Bezeichnung späterhin bei Heranziehung der skandinavischen Parallele bedeutsam finden.

[1] Vgl. Hertel a. a. O. p. 157.

[2] Spezieller sind es die Verse 2, 4, 6 und 8 von RV 10, 51, welche dem Agni Sâucîka zugeschrieben werden; desgl. das ganze Lied RV 10, 52 und von RV 10, 53 die Verse 4 und 5. Die übrigen Verse fallen den Göttern, Devâḥ, zu.

1.

Das erste der drei Lieder — RV 10, 51 — stellt sich deutlich als ein Dialog zwischen Agni und den Göttern, resp. deren Wortführer Varuṇa, dar. Alle ungeraden Verse spricht Varuṇa, die geraden Agni. Nach dem ersten Verse ist Agni in einen dichten Balg gehüllt ins Wasser eingegangen, wo die Götter ihn finden und zur Rückkehr bewegen. Der dichte „Balg", wie das Wort hier gewöhnlich übersetzt wird, heißt im Original ulbam, ein Neutrum, das sonst die Eihaut bezeichnet, welche den Embryo umgibt. Das ist interessant und wichtig, denn es zeigt uns, wie hier bei der Wiederkehr des Agni zugleich mit dem Gedanken seiner Geburt gespielt, das eine dem andern gleichgesetzt wird. Agni kehrt wieder, resp. er wird neu geboren.

Bemerkenswert, wenn auch noch nicht ganz aufgeklärt, ist der Umstand, daß als derjenige von den Göttern, welcher den Agni ausfindig macht, Yama erscheint, der Herr und König der seligen abgeschiedenen Väter, die in einem himmlischen Reiche des Lichts und der Wonne unter einem schönbelaubten Baume mit ihm zechen — deutlich unterschieden von den unheimlichen, gespenstischen Scharen des Rudra. Diese seligen Väter helfen auch sonst bei der Gewinnung des Lichtes und all der Schätze mit, die die neidischen Dämonen verborgen halten.

Ich lasse nun das Lied, das sich in der Hauptsache selbst erklärt, in meiner Übersetzung folgen:

RV 10, 51:

Varuṇa (an der Spitze der Götter):

1. Groß war der Balg und stark ist er gewesen,
Mit dem bekleidet du ins Wasser eindrangst!
Ein Gott nur hat, o Wesenkenner Agni,
Erblickt vielfältig alle deine Leiber.

Agni:

2. Wer hat gesehn mich? welcher von den Göttern
Hat sie erblickt, vielfältig, meine Leiber?
Wo weilet wohl, o Varuṇa und Mitra,
Des Agni Brennholz all vom Götterpfade?[1]

[1] sâmídho devayânîḥ das zum Götterpfade, d. h. zur Götteropferzeit, gehörige Brennholz.

Varuṇa:

3. Wir suchten dich, o Wesenkenner Agni,
In Wassern, Pflanzen vielfach eingedrungen;
Da hat dich Yama ausgespät — hellstrahlend,
Aus zehnfachem Versteck herüber leuchtend.

Agni:

4. Vom Opfer floh ich, Varuṇa, in Ängsten,
Daß mich die Götter nicht ins Joch hier spannten!
Verborgen sind drum vielfach meine Leiber;
Ich, Agni, denk' nicht mehr an diese Arbeit.

Varuṇa:

5. Komm her! der fromme Mensch, das Opfer liebend,
Steht schon bereit — du weilst im Dunkel, Agni!
Mach recht die Pfade, wo die Götter wandeln,
Und fahr' die Opfer du, freundlichen Sinnes.

Agni:

6. Es rollten ab dies Werk die ältern Brüder
Des Agni, wie den Weg der Wagenfahrer;
Aus Furcht davor, Varuṇa, zog ich fernhin,
Floh wie der Büffel vor dem Schwung der Sehne!

Varuṇa:

7. Wir schaffen Lebenskraft dir, die nicht altert,
Agni, daß du im Joch nicht Schaden leidest;
Dann mögest, Edler du, freundlichen Sinnes
Den Göttern ihren Opferanteil fahren.

Agni:

8. Voropfer und Nachopfer sei mein eigen,
Gebt mir des Opfers nahrungsreichen Anteil,
Das Fett der Wasser und das Mark der Pflanzen,
Und langes Leben sei mein Teil, ihr Götter!

Varuṇa:

9. Dir sei Voropfer und Nachopfer eigen,
   Dazu des Opfers nahrungsreiche Teile,
   Dein sei, o Agni, dieses ganze Opfer,
   Die vier Welträume[1] sollen dir sich neigen!

Indem die Götter so durch den Mund des Varuṇa dem Agni sein Verlangen gewähren, ist die Übereinkunft geschlossen und der Verlorene wiedergewonnen. Damit endigt naturgemäß der erste Akt dieses Mysteriums. Agni verläßt sein Versteck, das ihn schützend barg, und schreitet zum Opferplatze, um sein erhabenes Priesteramt alsbald tatsächlich anzutreten.

2.

Das zweite Lied, der zweite Akt der Trilogie, stellt den Eintritt des Agni in sein priesterliches Amt dar, resp. seine Einsetzung zum Hotar durch die Götter, welche dabei jedoch nur mit einem Verse redend sich vernehmen lassen, im übrigen mithandelnd zu denken sind. Die Tradition legt das ganze Lied dem Agni in den Mund. Hertel stimmt dem bei, doch spricht der Inhalt mehrerer Verse nicht für diese Annahme und es wäre wohl auch sehr auffallend, wenn die Götter, während sie die eigentlich Handelnden sind, während sie an Agni die Priesterweihe vornehmen, in völligem Schweigen verharren sollten. Ich glaube im Recht zu sein, wenn ich ihnen, resp. ihrem Wortführer den dritten Vers in den Mund lege. Agnis Rede schließt dann weiter zweifellos am besten mit dem stolzen und schönen fünften Verse ab. Der sechste Vers, der das Lied beendet, faßt das Geschehene in einer ruhigen, resumierenden Weise zusammen und wird wohl am passendsten einem menschlichen Sänger, resp. Priester in den Mund gelegt, der als Beobachter der heiligen Handlung für alle Anwesenden das Wort ergreift

[1] D. h. die vier Weltgegenden, die Himmelsrichtungen: Ost, West, Süd, Nord. Das besagt ungefähr so viel wie „die ganze Welt“.

und die vollzogene Weihe des Agni zum Priester der Götter konstatiert.[1] Schwieriger ist es, über den Sprecher des dritten Verses zu urteilen, doch glaube ich kaum, daß Agni als solcher zu denken ist, wie Hertel im Anschlusse an die Tradition annimmt.[2] Graßmann verteilt ihn auf mehrere Personen — die sich beratenden und beschließenden Götter und, wie es scheint, noch den menschlichen Sänger, der in der Schlußzeile das Resultat zusammenfaßt.[3] Ludwig läßt diesen Vers vom menschlichen Hotar gesprochen sein, ich möchte ihn lieber den Göttern, resp. ihrem Wortführer zuschreiben, der in ihrer aller Namen spricht, doch gebe ich gerne zu, daß sich hier kaum mit völliger Sicherheit urteilen läßt.

Hertel denkt sich nach dem dritten Verse den Einschub einer Pantomime, die Weihe Agnis zum Hotar darstellend.[4] Die Unmittelbarkeit, mit welcher sich Vers 4 an Vers 3 anschließt, macht mir gerade hier eine Pause wenig wahrscheinlich. Im übrigen glaube ich ebenfalls, daß eine pantomimische Ergänzung zu dem Liede hinzu zu denken ist, daß die Götter die Einsetzung Agnis zum Hotar während desselben pantomimisch vollziehen, doch möchte ich eher vermuten, daß diese wichtige Handlung sich nach Vers 2 abspielte, und während noch Vers 3 von dem Wortführer der Götter gesungen wurde; jedenfalls zwischen Vers 2 und Vers 4.

[1] So scheint es auch Graßmann in seiner Übersetzung zu fassen (Bd. II, p. 339), während Oldenberg diesen Vers seinem „Erzähler" zuschreibt (vgl. Religion des Veda, p. 125), eine Auffassung, die vom Standpunkte der Ākhyânatheorie wesentlich dasselbe besagt wie die unsrige. Ludwig scheint sich diesen Vers von Agni gesprochen zu denken, was um so mehr auffällt, als er im übrigen von der Tradition abweichend Vers 1 und 3 dem menschlichen Hotar zuschreibt. Das hat, insbesondere bezüglich des ersten Verses, nicht die geringste Wahrscheinlichkeit für sich, da dieser zweifellos von Agni gesprochen wird.

[2] Vgl. Hertel a. a. O. p. 154.

[3] Nach der Verteilung der Anführungszeichen und den einleitend gesagten Worten bei Graßmann dürfte nach seiner Meinung ein Gott die ersten beiden Zeilen des Verses sprechen, ein anderer Gott die dritte, und endlich wohl der Sänger die resumierende vierte Zeile. Für sehr wahrscheinlich kann ich diese Anordnung nicht halten.

[4] Vgl. Hertel a. a. O. p. 155.

Und nun der Text des Liedes in meiner Übersetzung:

RV 10, 52.

Agni:

1. Ihr Götter alle, weist mich an, wie hier ich,
Erwählt zum Priester, sitzend, sorgen möge;
Nennt mir den Anteil, wie und welchen Weges
Die Opfergabe ich zu euch soll fahren.

2. Ich setzte nieder mich als bester Opfrer,
Mich treiben all die Götter an, die Maruts, —
Täglich gilt euch Adhvaryudienst, ihr Açvin,
Euch ehrt der Brahman, Brennholz und die Spende.

(Nun entwickelt sich die Priesterweihe, resp. Salbung des Agni durch die Götter, die während des folgenden Verses andauert.)

Die Götter (resp. ihr Wortführer):

3. Der Priester hier, soll er dem Yama dienen?
Wem gilt sein Dienst, wenn ihn die Götter salben?[1]
Tagtäglich wird erzeugt er, jeden Monat,
Die Götter machten ihn zum Opferführer.

Agni:

4. Die Götter machten mich zum Opferführer,
Der ich verborgen viel Gefahr durchlebte:
„Agni soll kundig uns das Opfer rüsten,
Dreifach, mit sieben Fäden und fünf Gängen!"[2]

5. Unsterblichkeit, ich schaff' sie euch durchs Opfer,
Damit ich euch, ihr Götter, Glück bereite;
Den Donnerkeil leg' ich in Indras Arme,
Nun wird er siegreich sein in allen Schlachten!

[1] Die selbstverständliche Antwort ist: den Göttern gilt sein Dienst! Yama hat sich zwar durch Auffindung des Agni ein besonderes Verdienst erworben, darum gehört der priesterliche Gott aber doch nicht etwa ihm speziell, sondern allen Göttern.

[2] Es erscheint nicht unmöglich, daß die beiden letzten Zeilen dieses Verses wirklich von dem Wortführer der Götter gesprochen werden, nicht von Agni, wie oben mit der Anukramaṇikâ, mit Hertel und Ludwig angenommen ist. So faßt es offenbar Graßmann in seiner Übersetzung, der den Vers auf Agni und die Götter verteilt.

Der Sänger:

6. Dreihundert Götter und dreitausend, dreißig
Und neun verehrten andachtsvoll den Agni,
Besprengten ihn mit Butter, streuten Gras ihm,
Dann hießen sie als Hotar ihn sich setzen.

3.

Im dritten Liede, dem dritten Akte unserer Trilogie, begrüßen die Götter freudig den wiedergewonnenen, in sein Priesteramt eingesetzten Agni, der ihnen seinerseits Opferspenden ankündigt und als erstes Wort oder Lied ein solches, das den Göttern zum Siege über die Asuren verhilft. Der zweite Teil des Liedes ist in mancher Beziehung dunkel und wird von mehreren Forschern ganz abgesondert. Sowohl nach Graßmann, wie auch nach Hertel würden die Verse 6—11 gar nicht mehr zu diesem Liede, resp. nicht mehr zu unserer Trilogie gehören.[1] Oldenberg glaubt, daß die Dunkelheiten der Schlußverse 7—11 sich nur vom Boden seiner Âkhyâna-Theorie aus werden aufklären lassen, mit der Zuhilfenahme prosaischer Ergänzungen. Der Versuch, den er in dieser Richtung unternimmt, ist nicht gerade sehr überzeugend.[2] Ludwig läßt all die Verse 6—11 von den Göttern gesprochen werden.[3] Ich glaube, daß der sechste Vers allerdings dem Wortführer der Götter in den Mund zu legen ist, der mit ihm ein letztes, abschließendes Wort an Agni richtet. Die weiteren Verse aber spricht, wie ich glaube, der menschliche Sänger. Vers 7 zeigt uns unzweifelhaft deutlich, daß es ein Mensch ist, der hier redet. Mir scheint in den dunkel gehaltenen Versen die Entfaltung des Opfers, der Übergang aus der opferlosen in die opferreiche

[1] Vgl. Graßmann, Übersetzung des Ṛigveda Bd. II, p. 473; Hertel a. a. O. p. 157.

[2] Vgl. Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 72. Sâyaṇa brachte die beiden letzten Verse des Liedes mit dem Ṛibhu-Mythus in Verbindung, und Oldenberg meint, daß schon mit Vers 7 der Ṛibhu-Abschnitt des Liedes beginne. Mir erscheint es vorderhand noch recht zweifelhaft, ob die Ṛibhus wirklich in näherer Beziehung zu diesen Versen stehen. Einen überzeugenden Anhaltspunkt dafür finde ich nicht, ohne eine solche Möglichkeit durchaus bestreiten zu wollen.

[3] Vgl. Ludwigs Übersetzung des Rigveda, Bd. II, p. 626.

Zeit unter dem Bilde einer Fahrt über einen Fluß geschildert zu sein. Vom Zimmern oder Bauen des Opfers ist — in anderem Bilde — in den Versen 9 und 10 die Rede, — und ganz passend könnte das Lied mit Vers 10 schließen, mit dem Hinweis darauf, daß auch die Götter selbst durch das Opfer die Unsterblichkeit erlangten. Nur der letzte, elfte Vers des Liedes ist so durchaus unverständlich, daß er sich schlechterdings nicht verwerten läßt und notgedrungen abgetrennt werden muß. Ich will mit denen nicht rechten, die den ganzen zweiten Teil des Liedes abscheiden, halte es aber doch für mindestens sehr wohl möglich, daß er von Hause aus hierher gehört, und behalte ihn daher bei.

Meine Übersetzung des Liedes lautet:

RV 10, 53.

Die Götter (resp. ihr Wortführer):

1. Den sehnend wir gesucht, der ist gekommen,
Das Opfer kennend und die Zeit beachtend;
Er soll als erster Opfrer uns verehren
Beim Fest, sich nahe vor uns nieder setzen.

2. Gewonnen haben wir den besten Priester,
Er schaute auf die schön gesetzten Speisen:
„Auf, laßt uns opfern jetzt den hehren Göttern,
Mit Butter ehren die verehrungswürd'gen!"[1]

3. Ein rechtes Göttermahl schuf er uns heute,
Wir fanden die verborgne Opferzunge;[2]
In Lebenskraft gekleidet kam der duftge,
Schön schuf er heut' die Anrufung der Götter.

[1] Hertel legt diesen Vers, in Abweichung von der Anukramaṇikâ, dem Agni in den Mund; vgl. a. a. O. p. 156. Er übersetzt: „Zufriedengestellt ist der des Opfers völlig kundige Hotar durch den Sitz (vor, d. h. unter den Göttern); geschaut hat er die vortreffliche Bewirtung (die ihm die Götter zuteil werden lassen)" usw.

[2] Die Opferzunge ist Agni, der zuvor im Versteck verborgen war, das züngelnde, die Gaben verzehrende Opferfeuer. Gewiß unrichtig übersetzt Hertel a. a. O. p. 156: „Die geheim zu haltende Zunge des Opfers (d. i. die Rezitation des Hotar) haben wir gefunden."

Agni:

4. Das will ich heut' als erstes Wort ersinnen,
Wodurch wir Götter die Asuren zwingen!
Kraftnahrung speisend, hehr, ihr fünf Geschlechter,
Laßt meine Opferspende euch gefallen.

5. Die fünf Geschlechter sollen meine Spende
Genießen, die verehrten, Kuhgebornen![1]
Die Erde schütze uns vor ird'schem Leide,
Vor dem, das aus dem Himmel stammt, der Luftraum!

Die Götter (resp. ihr Wortführer):

6. Den Faden spannend geh dem Glanz des Luftraums nach,
Beschirm die lichten Pfade, die die Andacht schuf!
Webt ohne Knoten nun das Werk der Sänger!
Du sei ein Manu, zeuge neu der Götter Volk![2]

Der Sänger:

7. Des Wagens Sielen füget fest, ihr Frommen,
Die Zügel machet wohl zurecht und schmückt sie,
Fahrt hier herbei den Wagen mit acht Sitzen,
Mit dem die Götter liebes Gut uns brachten.

8. Der Fluß fließt über Steine — haltet fest euch!
Erhebt euch, überschreitet ihn, ihr Freunde!
Hier lassen wir zurück die Unheilvollen,
Heilvolle Labung möchten wir erlangen.

[1] Unter der Kuh ist hier wohl die Erde, als die Göttermutter, verstanden; wird sie doch mahî gâus „die große Kuh" genannt und ist sie doch die Gattin des Dyâus, des alten Lichthimmels und Vaters der Götter. Und auch der Zusammenhang spricht dafür (vgl. Zeile 3 und 4). Nach andern wäre mit der Kuh die Wolke gemeint; Hertel a. a. O. p. 157 sagt einfach „die Himmlischen" (statt „Kuhgeborenen").

[2] Bis hierher stimmt unsere Personenverteilung ganz mit der in der Anukramaṇikâ enthaltenen indischen Tradition überein. Erst im folgenden weicht sie ab, da wir die weiteren Verse nicht den Göttern, sondern einem menschlichen Sänger in den Mund legen.

9. Tvashṭar, der beste Künstler, kennt die Wundermacht,
Er bringt die Becher, draus die Götter trinken, her;
Er schärfet jetzt das Beil, aus gutem Erz gemacht, —
Da spalte denn der schnelle Brahmaṇaspati!

10. Schärft, Weise, für den Guten jetzt die Äxte,
Mit denen für die Götterwelt ihr zimmert;
Schafft, der verborgnen Stätten kundig, Jenes,
Wodurch Unsterblichkeit die Götter fanden.[1]

Das Opfer ist in Gang gesetzt. Das große Werk, durch welches selbst die Götter ihre Unsterblichkeit erlangten, kann und soll nun fort und fort neu geschaffen werden. Die Hauptbedingung zum Zustandekommen desselben — Agni, der göttliche Priester, ist ja wieder da![2]

Mag die zweite Hälfte dieses dritten und letzten Liedes wegen so mancher Dunkelheiten auch weniger befriedigen, — im ganzen ist unsre Trilogie durchaus klar und wohlverständlich. Sie führt uns von der merkwürdigen Unterhandlung zwischen den Göttern und dem noch in Wasser und Eihaut verborgenen Agni — durch die Weihe des wieder gewonnenen göttlichen Priesters zum feierlichen Neubeginn des heiligen Opferwerkes, das den „Götterpfad" kennzeichnet. Und damit ist für das neu begonnene Jahr das Heil gewonnen.

Agnis Rückkehr (RV 10, 124).

Neben der Trilogie steht, wie schon erwähnt, als wichtige Parallele ein einzelnes Lied, das ebenfalls unzweifelhaft deutlich die Rückkehr Agnis zum Opferdienst, den Neubeginn der Opferfestzeit der Götter vorführt. Daß auch dieses Lied — RV 10, 124 — im einzelnen manche Dunkelheiten und nicht

[1] Es ist damit das große, heilige, Welt und Leben fördernde und regierende Werk des Opfers gemeint, das durch Agnis Wiedergewinnung glücklich aufs neue in Gang gesetzt ist.

[2] Der letzte, elfte, ganz dunkle und rätselhafte Vers des Liedes läßt sich in wörtlicher Übersetzung etwa folgendermaßen wiedergeben: „In den Mutterleib legten sie das Weib, das Kalb in den Mund; mit verborgenem Sinn und mit der Zunge; immerdar fröhlich am Werke, Gewinn suchend, erlangt das Preislied den Sieg."

völlig zu lösende Schwierigkeiten enthält, ist damit natürlich nicht ausgeschlossen. Die Hauptsache ist dennoch klar, und ältere Hypothesen, Erklärungsversuche, die sich in ganz anderer Richtung bewegten, brauchen heute nicht mehr widerlegt zu werden.[1]

Es ist dasselbe, schon mehrfach erwähnte Dialoglied, in welchem wir zum Schluß Gott Indra seinen Triumphtanz nach dem Takte der Anushṭubh tanzen sehen. Überhaupt tritt Indra in diesem Liede — zum Unterschiede von der Trilogie — neben Agni, Varuṇa und Soma kräftig hervor, — ja, Agni bezeichnet ihn als den Gott, den er sich wähle, zu dem er übergehe. Er tritt damit also als die Hauptperson unter den Göttern hervor und ergreift, wie ich glaube, in einigen Versen des Liedes auch selbst das Wort. Gegen ihn tritt Varuṇa, der Wortführer der Götter in der Trilogie, in diesem Liede zurück, obwohl auch er kräftig genug hervorgehoben wird. Und auch das ist bemerkenswert, daß hier neben der Gewinnung des Opferfeuers und des Lichtes, die Gewinnung der Wasser aus der Gewalt des Vṛitra mit begeisterten Worten gepriesen wird, ja die letzten drei Verse des Liedes beherrscht. Und so führt uns gerade dies kultliche Drama, so kurz es ist, den großen Frühlingssieg der Götter eigentlich vollständiger vor als die umfänglichere Trilogie. Denn zu diesem Siege gehört neben der Wiedergewinnung des Opferfeuers und Sonnenlichtes als notwendige Ergänzung auch die der himmlischen Wasser. Und Indra pflegt ja doch bei diesen großen Erfolgen der Götter als der Hauptheld gefeiert zu werden. So bedeutsam auch des

[1] So Hillebrandts seinerzeit (Varuṇa und Mitra p. 107 flg.) ausgesprochene Vermutung, daß wir in den Versen dieses Liedes das Bekenntnis eines menschlichen Frommen, eines „indischen Anhängers des alten Feuerdienstes, welcher der neuen, Agni und Asura entgegengesetzten Indrareligion abschwört," zu sehen hätten. Vgl. darüber Oldenberg, Ztschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 70. Hillebrandt hat später selbst den Boden für die richtige Erklärung des Liedes bereitet. Vgl. Ved. Mythologie Bd. II p. 140. — Unhaltbar ist auch Graßmanns Auffassung des Liedes, der demselben in seiner Übersetzung des Rigveda (Bd. II p. 401) die Überschrift gibt: „Varuṇas Herrschaft ist an Indra übergegangen." Es ist ganz undenkbar, daß unter dem Nichtgott, dem Opferlosen, den Agni verläßt, Gott Varuṇa verstanden sein könnte.

Varuṇa Gestalt neben ihm hervortritt, wir müssen es dennoch ganz wohlbegründet finden, wenn ein Siegestanz des Indra das Ganze beschließt. Denn ihn hat sich Agni erwählt, der Gott des himmlischen wie des irdischen Opferfeuers, ihm jauchzen auch die Wasser fröhlich zu, „wie Völker, die sich selbst den König wählen."

Es scheint, daß Indra, ebenso stolz wie ritterlich, im fünften Verse des Liedes, dem Varuṇa eine Herrscherstellung in seinem Reiche anbietet.[1] Er erkennt ihn als den König, der Recht und Unrecht scheidet, und betont damit sehr richtig jene moralische Qualität des Varuṇa, mit der er alle Götter überragt und die ihn auch dem Indra überlegen macht. Über das Verhältnis dieser beiden Großen zu einander, die sich so auffallend unterscheiden, werden wir bald noch mehr zu sagen haben.

Im ersten Verse fordern auch hier die Götter, resp. ihr Wortführer, als welcher in diesem Liede wohl Indra fungiert,[2] den Agni auf, aus dem Dunkel, in dem er solange gelegen, zum Opfer heranzukommen und die Führung desselben zu übernehmen. Die Verse 2—4 enthalten fraglos die bejahende Antwort, seinen offenen Übertritt zu Indra und den mit diesem verbundenen Göttern. Schwierig und in mancher Beziehung rätselhaft sind leider nur Agnis Andeutungen über das Wesen, resp. die Partei, von welcher kommend er zum Indra und den Seinen übergeht! Daß es sich dabei um Varuṇa handeln könnte, wie mehrfach angenommen worden ist,[3] halte ich für ausgeschlossen, obwohl die Bezeichnung Asura und Vater gut auf ihn passen würde. Allein es ist undenkbar, daß Varuṇa als

[1] Oldenberg vergleicht (a. a. O. p. 71 Anm. 1) zu dieser Installation des Varuṇa als Adhipati von Indras Gnaden Mahâbhârata V, 518.

[2] Nach Graßmann wären es die Sänger, die Indra aus dem Dunkel hervorrufen (a. a. O. p. 401); Ludwig läßt die Ṛishis oder Indra diesen Vers sprechen (Übers. des Ṛigveda II p. 588). Das letztere dürfte das richtigere sein. Ganz richtig sagt Oldenberg a. a. O. p. 69: „V. 1 wird von den Göttern oder einem bestimmten Gott an Agni gerichtet."

[3] So namentlich von Graßmann in seiner Übersetzung des Rigveda, Bd. II p. 401. 402. Vgl. aber auch Oldenberg a. a. O. p. 70. — Ganz richtig sagte schon Bradke (Dyâus Asura p. 99): „Keinesfalls ist aber der Pitar Asura V. 3 = Varuṇa."

der Nichtgott, der Opferlose oder nicht des Opfers würdige bezeichnet sein könnte, daß er, der hehrste Lichtgott, in dem Dunkel wohnend gedacht wäre, wo Agni solange gelegen haben soll. Ich glaube vielmehr, daß hier von Rudra die Rede ist, dem Gegner des Götteropfers, dem finsteren, gefährlichen, unheimlichen Gotte, dem Herrn der Seelen, Gespenster und bösen Dämonen. Wenn er dabei als der gütige — çiva — bezeichnet wird, an dem Agni ungütig handelt, indem er ihn verläßt, so erinnern wir uns alsbald der bekannten Tatsache, daß Rudra späterhin sogar vorherrschend mit diesem Beinamen bezeichnet wird, daß aus ihm der große Gott Çiva, der Gütige, hervorgewachsen ist. Daß er Vater heißt, kann nicht weiter auffallen, und wenn er hier auch Asura genannt wird, so möchte ich meinen, daß dies in dem später vorwiegenden Sinne des Dämonischen zu verstehen ist, wie ja auch die Vers 5 im Plural erwähnten Asuras unzweifelhaft die Dämonen sind und ebenso unzweifelhaft jene Partei bilden, die Agni aufgibt, indem er Indra erwählt.[1]

Wir sehen demnach auch hier den Feuer- und Sonnengott Agni vom Reich des Dunkels und der Dämonen zu den Göttern übergehen, deren Opfer er führen soll. In der Trilogie erschien Varuṇa an der Spitze der Götter, die den Agni wiedergewinnen; im vorliegenden Liede ist es vielmehr Indra, neben dem Varuṇa zurücktritt, ohne jedoch ihm irgendwie feindlich gegenüber zu stehen, wie Graßmann annahm, der den großen erhabenen Lichtgott hier mit Vṛitra eng verbunden denkt, ja fast ihm gleichsetzen will. Varuṇa, der so oft vielmehr mit Indra untrennbar eng verbunden auftritt — niemals mit dessen bösem Gegner

[1] Über die Bezeichnung des Rudra als Asura vgl. Geldner in der Gurupûjâkâumudî p. 20. Auf eine andere Vermutung wird man durch Bradkes Mitteilungen (Dyâus Asura p. 101) geführt. Danach scheint Yama RV 19, 56, 1 als der Asura bezeichnet zu sein und der Wettstreit Yamas und der Devas erscheint analog dem Wettstreite der Devas und Asuras (TS 2, 1, 4, 3). Könnte nicht auch in unserem Liede am Ende Yama der Asura sein, den Agni verläßt? Ich scheue vor einer bejahenden Antwort hauptsächlich wegen der Rolle zurück, die Yama in unsrer Trilogie, resp. RV 10, 51, spielt, wo er es ist, der den versteckten Agni für die Götter ausspäht. Für abgeschlossen möchte ich die Frage indessen noch nicht halten. Um einen Herrn der Abgeschiedenen handelt es sich jedenfalls.

Vṛitra —, erscheint auch hier an seiner Seite neben Agni und Soma, und wird von dem gewaltigen Heldengotte durchaus respektvoll, ja ehrfurchtsvoll behandelt, als Herrscher in sein Reich eingeladen. Und dann fordert Indra den verbündeten Soma, den Rauschtrank, der ihn begeistert, zum gemeinsamen Kampf gegen Vṛitra auf, gewinnt das Himmelslicht und die Wasser, die ihm fröhlich zujauchzen als ihrem Herrn, und schwingt sich endlich froh im Siegestanze nach dem Takt der Anuṣṭubh hin und her.

Es ist das große Drama des Göttersieges im Frühling, der Neubeginn des Götterpfades, des Devayâna, den auch dieses Dialoglied in knappen, großen Zügen entrollt.[1]

Ich lasse nun meine Übersetzung des Liedes folgen.

RV 10, 124.

Die Götter (resp. Indra als ihr Wortführer):

1. Komm, Agni, her zu diesem unserm Opfer!
Fünf Gänge hat's, drei Schichten, sieben Fäden;
Sei du uns Opferfahrer und Anführer!
Gar lange Zeit lagst du in tiefem Dunkel.

Agni:

2. Vom Nichtgott ich, der Gott, mich heimlich stehlend,
Komm' ich, ausschauend nach dem Götterreiche;
Wenn ich den Güt'gen ungütig verlasse,
Geh' von der Freundschaft ich zur fremden Sippe.

3. Als Gast mich einer andern Sippe sehend,
Durchmesse ich gar viele Opferstätten;
Ich sag' Lebwohl dem Asura, dem Vater,
Zum Opfer geh' ich von dem Opferlosen.

4. Gar viele Jahre war bei ihm ich tätig,
Den Indra wählend geb' ich auf den Vater;
Es rührt sich Agni, Varuṇa und Soma,
Die Herrschaft drehte sich — ich komm' und helfe.

[1] Vgl. auch Hillebrandt, Ved. Mythologie Bd. II p. 140.

Indra:[1]

5. Die Asuras verloren ihre Kräfte —
Und wenn du, Varuṇa, nach mir begehrest,
Der du, o König, Recht und Unrecht scheidest,
Dann komm' und sei ein Herr in meinem Reiche.

6. Da ist das Himmelslicht, da war das Schöne,
Da ist die Helle und der weite Luftraum!
Heraus denn, Soma! töten wir den Vṛitra!
Wir opfern dir, der selbst du Opfergabe.

Der Sänger:[2]

7. Klug hing der Weise Schönheit an den Himmel hin,
Ohne Gewalt ließ Varuṇa die Wasser los;
Sich Frieden schaffend, gleich wie Weiber, tragen jetzt
Die klaren Ströme seine Farbe an sich.

8. Sie folgen nun der Übermacht des Indra,
Er herrschet über sie, die fröhlich jauchzen;
Wie Völker, die sich selbst den König wählen,
So wichen sie voll Abscheu fort von Vṛitra.

9. Der Schwan war ihr Genosse, als sie's taten,
Er zog in Freundschaft mit den Himmelswassern.
Die Weisen aber schauen nun voll Andacht
Indra im Takte der Anushṭubh tanzen.

Es ist ein merkwürdiges Bild zum Schluß unsres Liedes: die jauchzenden Himmelswasser und der sie begleitende Schwan, dazu Gott Indra, sich im Siegestanz schwingend. Wer ist hier

[1] Daß die Verse 5 und 6 von Indra gesprochen werden, nehmen auch Graßmann und Ludwig in ihren Übersetzungen durchaus richtig an. Ebenso wohl auch Oldenberg a. a. O. p. 71. — Nach Bradke (Dyâus Asura p. 97. 99) würde das Lied mit Vers 5 abschließen; er hält die Verse 6—9 für späteren Zusatz. Gewiß ein Irrtum.

[2] Hier nimmt offenbar der menschliche Sänger das Wort. Übereinstimmend damit sagen Graßmann und Ludwig „der Dichter". Die Ansicht der Anukramaṇikâ, nach welcher Agni, Varuṇa und Soma die Verse 1 und 5—9 sprechen, ist durchaus unhaltbar. Vgl. auch Oldenberg a. a. O. p. 71.

der Schwan? Oldenberg fragt, ob es die Sonne sei, oder der Soma?[1] Ich denke, es ist Agni, der als Vâiçvânara zugleich die Sonne und das Feuer, himmlisches und irdisches Opferfeuer, bedeutet. Mit dem Schwan wird der in den Wassern sich bergende Agni verglichen: er zischt wie ein Schwan, in den Wassern sitzend.[2] Sonne und Feuer zugleich — wie in unserem Liede — bedeutet der Schwan in einem wohlbekannten mystischen Verse des Rigveda, der vielfach im Ritual verwendet wird:

„Der freundliche Schwan, der im Lichten wohnt und im Luftraum; der Priester, der am Altar, der Gast, der in dem Hause sitzt; der unter den Menschen und (doch auch) im weiten Raum, beim Opfer und (doch auch) am Himmel sitzt; recht geboren aus den Wassern, aus den Kühen, aus dem Opfer und aus dem Gestein!"[3]

Es ist so deutlich, wie nur irgend möglich, daß dieser Schwan, dies wunderbare Doppelwesen, das zugleich in Licht und Luft; im weiten Raum, hoch am Himmel, zugleich als Priester und Gast am Altar, beim Opfer und im Hause unter den Menschen weilt, nur Agni sein kann, der aus den Wassern, den als Kühen gedachten Wolken, wie auch aus den Reibhölzern des Opfers oder dem Gesteine hervortritt — Agni, der Sonne und Feuer zugleich repräsentiert, identifiziert in priesterlicher Mystik, die an uralte primitive Vorstellungen vom sonnensymbolischen Feuer anknüpft.

Und dieser Schwan, dies wunderbare Doppelwesen ist es ja, dessen Rückkehr aus dem Dunkel unser Lied feiert, — wie auch die zuvor behandelte Trilogie, — nur daß unser Lied, in gewissem Sinne vollständiger, auch von der Befreiung der himmlischen Wasser singt, also den ganzen großen Doppelsieg der Götter im Frühling vorführt. Mit den jauchzenden Himmelswassern kommt, in Freundschaft ihnen verbunden, auch der Schwan dahergezogen — Agni, Sonne und Feuer zugleich,

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 71.

[2] Vgl. RV 1, 65, 9: çvásity apsú haṃsó ná sî́dan.

[3] RV 4, 40, 5 haṇsáḥ çucishád vásur antarikshasád dhótâ vedishád átithir duroṇasát / nṛishád varasád ṛitasád vyomasád abjấ gojấ ṛitajấ adrijấ ṛitám //.

Priester und Opferfeuer der Götter, Opferfeuer auch der Menschen, ihr ehrwürdiger Gast und priesterlich-heiliger Gott.

Ich habe bereits vor mehr als zwanzig Jahren in einer diesem Gegenstande speziell gewidmeten, leider nur wenig beachteten Arbeit den Nachweis geliefert, daß dem großen und heiligen Gotte Agni in Griechenland der priesterlich-heilige Gott Apollon entspricht und ihm urverwandt ist, der große Lichtgott, der ursprünglich — wie ich bewiesen zu haben glaube — ein Gott des Feuers war, dann aber auch das himmlische Feuer, die Sonne, repräsentiert.[1] Es ist das altarische sonnensymbolische Feuer, das auch in der Gestalt des Agni bei den Indern fortlebt. Meine damaligen Darlegungen sind heute nur in nebensächlichen Punkten zu berichtigen, in der Hauptsache stehen sie aufrecht da und haben sich mir nur mehr und mehr als richtig und fruchtbar erwiesen. Ich mag daher meine Beweisführung hier nicht wiederholen und bitte alle Leser, die sich für diese wichtige Frage der altarischen Religion interessieren, das früher von mir darüber Gesagte nachzulesen.[2]

Der indische Mythus aber von dem in den Wassern oder im Dunkel verschwundenen, entflohenen, dann wieder zurückkehrenden Agni und der wichtige Kult, der in unseren Dramen diese Rückkehr feiert, trägt merkwürdige neue Momente zu jener Vergleichung bei, welche ich damals noch nicht bemerkt habe, die aber ganz dazu geeignet sind, die ursprüngliche Identität des Apollon und Agni, wie auch das hohe Alter der ge-

---

[1] Vgl. L. v. Schroeder, Apollon-Agni, in der Zeitschrift f. vergl. Sprachforschung N. F. Bd. IX, p. 193—229. — Damals stimmte mir mein Kollege, der feinsinnige Archäologe G. Loeschcke, bei. Neuerdings hat Hermann Hirt die Richtigkeit meiner Gleichung Apollon-Agni anerkannt, nur will er sie eher auf Entlehnung als auf Verwandtschaft zurückführen, worin ich ihm natürlich nicht recht geben kann. Vgl. Hirt, die Indogermanen, Bd. II, Straßburg 1907, p. 510.

[2] Der Hauptaufsatz Apollon-Agni wird in wichtigen Punkten ergänzt durch meine „Bemerkungen zu Oldenbergs Religion des Veda" in der Wiener Zeitschrift f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. IX, p. 225—230; ferner durch meine Arbeit „Germanische Elben und Götter beim Estenvolke", Sitz.-Berichte der kais. Akademie der Wiss. in Wien, Bd. CLIII (1906), p. 49—74. Der germanische Loki tritt als uralte Parallelgestalt neben Agni und Apollon — natürlich cum grano salis verstanden.

meinsamen, auf sie bezüglichen Sagen und Kulte, aufs neue kräftig zu erhärten. Sie gehen uns hier nahe an, da durch die Vergleichung der wesentliche Kern dessen, was uns der Rigveda geboten hat, in die arische Urzeit hinaufgerückt wird. So ist eine Betrachtung derselben wohl am Platze.

Wie Apollon nach der bekannten Sage als Delphin gestaltet ins Meer fährt und die Kreter auf ihrem Schiff nach Krise geleitet, dort als eine sterngleiche Feuererscheinung, Funken sprühend ans Land springt, in das Heiligtum zu den Dreifüßen eindringt, die Flamme darin entzündet und seinen Dienst daselbst durch die Kreter begründet, das habe ich bereits früher mit dem Mythus von Agni verglichen, der in Gestalt verschiedener Tiere, oder auch nur in einen starken Balg gehüllt, ins Wasser hineinfährt, um dann nachmals — wie wir oben gesehen haben — wieder daraus herauszukommen und an heiliger Stätte den Dienst als Opferfeuer zu übernehmen.[1] Auch habe ich schon damals auf merkwürdige etymologische Zusammenhänge hingewiesen, welche dies Hervorkommen, diese Wiederkehr des Apollon-Agni aus dem Wasser wie eine Neugeburt erscheinen lassen. Die Bezeichnung des Agni als garbha apâm, d. h. als Sproß oder Embryo der Wasser, stimmt in auffallender Weise etymologisch mit der griechischen Bezeichnung des Delphin wie auch mit dem Namen des Heiligtums von Delphi, dem Nabel der Erde, zusammen[2] und liegt vermutlich beiden zugrunde. Das erste Lied unsrer Trilogie hat uns jetzt noch weiter gezeigt, daß der starke Balg, in den gehüllt Agni ins Wasser fährt, genauer betrachtet sich als Eihaut des Embryo ausweist. Und die Sagen von Apollons Geburt auf Delos bilden in gewisser Weise eine Parallele dazu, insofern sein Ursprung aus der kleinen, im Meere umherfahrenden Insel offenbar in irdischer Lokalisierung die Geburt des Agni aus der im Luftmeer umherschwimmenden Wolkeninsel widerspiegelt, resp. ihr entspricht.[3] Wiederkehr und Geburt aus den Wassern ist offenbar für die alte arische, dem Apollon und Agni zugrunde liegende Göttergestalt charakteristisch gewesen.

[1] Vgl. meinen Aufsatz Apollon-Agni a. a. O. p. 197. 215—218.
[2] Vgl. Apollon-Agni p. 217. 218.
[3] Vgl. Apollon-Agni p. 211—213.

Doch die Übereinstimmung zwischen Apollon und Agni in dieser Beziehung ist, wie wir jetzt erkennen können, eine noch viel weiter gehende, tiefere und engere. Auch dem Verschwinden und Wiedererscheinen des Agni innerhalb des kultlichen Jahres, wie wir es oben kennen gelernt haben und in kultlichen Dramen behandelt sehen, entspricht bei Apollon ein nahe verwandtes Verschwinden und freudig begrüßtes Wiedererscheinen.

Die Griechen dachten sich ihren Gott Apollon „als einen mit der bösen Jahreszeit in ferne Gegenden Abreisenden (ἀποδημία) und bei Erneuerung des Jahres Wiederkehrenden (ἐπιδημία) und man gab ihm dabei förmlich das Geleite mit sogen. Entlassungsgesängen, wie man ihn im Frühjahre mit Einladungsgesängen wieder herbeirief."[1]

Insbesondere war es das fabelhafte Volk der Hyperboreer, hoch im Norden im ewigen Lichte wohnend, auch als Nachbarn der Skythen, oder in den unbekannten Donaugegenden lokalisiert,[2] wo der Lichtgott während seiner Abwesenheit wohnen sollte; man nannte aber auch das Land der Lykier oder der Äthiopen als seinen Aufenthaltsort. Immer ein fernes, fabelhaftes Land des Lichtes — und darin liegt der hauptsächlichste, wenn auch keineswegs sehr wesentliche Unterschied gegenüber dem Mythus von Agni, der während seiner Abwesenheit in den Wassern oder im Dunkel hausen soll.

„Man feierte — sagt Roscher — im Frühling an den meisten Kultstätten des Apollon seine Wiederkehr aus einem mythischen Lande, wo er während des Winters verweilt haben sollte, mit festlichen Gelagen, Opfern, Tänzen und Gesängen und nannte dieses Land Aithiopien oder Lykien, d. i. Lichtland, oder das der Hyperboreer, welcher Name eigentlich die Leute jenseits der Berge bezeichnet."[3] „Das hohe Alter jener Frühlingsfeier läßt sich aus ihrer weiten Verbreitung erkennen, denn sie fand nicht bloß an den Hauptsitzen des Kultus in Delphi und Delos, sondern auch in Milet, Megara und Boötien statt und darf auch in Athen vorausgesetzt werden. Zu Delphi hieß das Fest Theophania und wurde mit lustigen Gelagen

---

[1] Vgl. Preller, Griech. Mythologie, 3. Aufl. I p. 197.
[2] Vgl. Preller a. a. O. I p. 196. 197.
[3] Vgl. Roscher in s. Mythol. Lex. s. v. Apollon p. 426.

begangen."[1] Ausdrücklich berichtet Plutarch über die Delphier, „daß sie während der drei Wintermonate den Dionysos, in der übrigen Zeit aber den Apollon verehrt hätten."[2]

„Mithin — sagt Preller — war den Griechen die lichte Jahreszeit des Frühlings und des Sommers eine Offenbarung und Rückkehr des Lichtgottes aus seiner hyperboreischen Heimat; daher Apollo dann überall mit festlichen Hekatomben und jubelnden Chorgesängen begrüßt wurde und auch seine Feste sämtlich in diese Jahreszeit fielen, namentlich an den beiden Hauptstätten seines Gottesdienstes, zu Delos und zu Delphi. Hier ertönte vom ersten Frühlinge bis zum Herbste Apollons Preis und der Päan, während in den drei Wintermonaten[3] vielmehr der Dithyrambos und die Feier des leidenden Dionysos vorherrschte; nach delischem Glauben brachte Apollo die sechs Wintermonate in dem wärmeren Lykien und zwar zu Patara, die sechs Sommermonate auf der geweiheten Insel zu, die ihn alljährlich von neuem mit festlichen Chören und Aufzügen begrüßte. Ja so konsequent war man in dieser Übertragung aller Erscheinungen und Wirkungen des Lichts auf den triumphierenden Apollo, daß er auch am frühen Morgen als ἑώιος und Sieger über die Finsternis durch den Paean begrüßt zu werden pflegte."[4]

Wie genau dieser Apollon der Morgenfrühe mit dem Agni usharbudh, dem mit der Morgenröte wachen Agni, zusammenstimmt, habe ich früher schon gezeigt.[5] Wichtiger ist hier der Umstand, daß die Teilung des kultlichen Jahres bei den Griechen in eine winterliche, dem Dionysos geweihte, und eine sommerliche, dem Apollon geweihte Hälfte in augenfälligster Weise der Teilung des kultlichen Jahres bei den Indern in den Pitṛiyâṇa und den Devayâna entspricht, den Väterweg und den Götterweg. Der Väterweg ist die Seelenzeit, die der finstere Rudra beherrscht, der unzweifelhaft mit Dionysos urverwandt ist. Der Götterweg ist die Zeit des Agni, da

[1] Vgl. Roscher a. a. O. p. 427.
[2] Vgl. Roscher a. a. O. p. 425.
[3] Sie fallen wesentlich mit unserm November, Dezember, Januar zusammen.
[4] Vgl. Preller a. a. O. p. 198. 199.
[5] Vgl. Apollon-Agni p. 206.

die Sonne am Himmel, das Feuer am Altar der Menschen, himmlisches und irdisches Opferfeuer, flammt — die Zeit des Agni-Apollon.

Diesen Gegensatz aber einer winterlichen Seelenzeit, wo vornehmlich die Seelenführer mit ihrem Heere umziehen, und einer im Frühling beginnenden Zeit des Lichtes und der sonnensymbolischen Feuer, werden wir unbedenklich der arischen Urzeit schon zuschreiben dürfen.

Wenn die Inder sich ihren Agni in der Zeit seiner Abwesenheit in den Wassern, im Dunkel hausend dachten, so ist das, wie ich glaube, die ältere, ursprünglichere Form der Sage. Sie beruht auf dem Verschwinden der Sonne in den winterlichen Nebeln und Wolken, vielleicht gar ursprünglich auf ihrem Versinken für längere Zeit im Meere, wie sie ganz nördlich lebende Völker kennen. Lebt doch auch bei den Griechen noch dies Hineinfahren des Apollon ins Wasser und sein Wiederherausfahren aus demselben in sehr primitiv mythischer Form fort. Und leicht genug läßt es sich begreifen, daß eine spätere Zeit die Sage anders wendete und den Lichtgott während seiner Abwesenheit vielmehr in einem Lichtlande, seiner natürlichen Heimat, weilen ließ.

Die größten Meister der griechischen Lyrik haben die Rückkehr Apollons poetisch verherrlicht. So Alkaeos, von dessen Lied uns durch Himerios eine Skizze erhalten ist. „Zeus schmückt den Apoll nach seiner Geburt mit goldener Mitra und Lyra und gibt ihm einen Schwanenwagen, auf daß er ihn nach Delphi trage, wo er Prophet und Richter über alle Griechen sein soll. Aber die Schwäne eilen in die Heimat des Lichtes, zu den Hyperboreern, von wo die Delpher den Gott nun alljährlich, wenn der Sommer kommt, mit Paeanen und schönen Chorgesängen herbeirufen. Auch heißt Apollon, nachdem er ein Jahr bei den Hyperboreern geweilt, seinen Schwänen ihn nach Delphi zu führen, damit der heilige Dreifuß auch dort ertöne.“[1] Vom Lande der Hyperboreer redend sagt Preller: „Immer gehören zu diesem die Schwäne, als schimmernde und singende Vögel des Lichts, die man auf dem Okeanos heimisch dachte.“[2] Schwan und Greif sind dem Apollon heilig. Auf

[1] Vgl. Preller a. a. O. I p. 198.
[2] Vgl. Preller a. a. O. I p. 196.

dem Schwan oder Greif reitend wird er in der bildenden Kunst dargestellt.[1] Reittier und Begleittier eines Gottes aber ist bekanntlich nicht selten eine ältere theriomorphische Gestalt des Gottes selbst. Und erinnern wir uns dessen, daß Agni als Sonne und Opferfeuer zugleich gerade als Schwan gedacht wurde, daß er in dem schönen Rigvedaliede von seiner Rückkehr als Schwan mit den himmlischen Wassern freundschaftlich verbunden daher gezogen kommt, dann werden wir auch in diesem Fall das Gleiche vermuten und in dem Schwan, auf dem Apollon reitet, in den Schwänen, die seinen Wagen nach Delphi führen, eine Erinnerung an einstige Schwanengestalt auch des griechischen Licht-, Feuer- und Sonnengottes erkennen. Es ist gewiß eine bedeutsame Übereinstimmung, wenn gerade in dem Liede von Agnis Rückkehr die Schwanengestalt des Gottes im Moment des höchsten Triumphes auftaucht, wie andrerseits der Schwan oder die Schwäne gerade bei seiner vielgefeierten Rückkehr aus dem Lande der Hyperboreer fast unzertrennliche Begleiter des Apollon zu bilden scheinen.

Ein andres heiliges Tier des Apollon ist der Bock, — der Ziegenbock wie auch der Schafbock.[2] Wir erinnern uns dabei an jene seltsame und rätselhafte Nachricht des Yajurveda, nach welcher der fliehende Agni nicht nur in Baum und Kraut, sondern auch zwischen den Hörnern des Bockes seine Zuflucht gesucht habe.[3] Und etwas anderes, noch Seltsameres und Rätselhafteres fällt uns dabei ein: Das Osterfeuer, also das sonnensymbolische Feuer im Frühling, wird in Deutschland, im Harz, mit dem bisher noch ganz dunklen und unaufgeklärten Namen Bockshorn bezeichnet![4] Also eben jenes Feuer, das bei uns in primitiver Form Apollon und Agni, Feuer und Sonne als eins gedacht, repräsentiert, heißt Bockshorn! Gewiß, ein Rätsel löst uns noch nicht das andre, aber es ist schon bedeutsam genug, wenn das gleiche oder doch ein offenbar sehr nah verwandtes Mysterium — die Beziehung des Bocks zu Feuer und Sonne — Germanen und Inder mit den Griechen verbindet.

[1] Vgl. Roschers Lex. s. v. Apollon p. 444. 467.
[2] Vgl. Roschers Lex. s. v. Apollon p. 443.
[3] Vgl. TS 6, 2, 8, 4; oben p. 183; Hillebrandt, Ved. Myth. II, p.137.
[4] Vgl. Mannhardt, Wald- und Feldkulte I p. 515.

Weit wichtiger als dies letztere aber ist der Umstand, daß das Erwachen des Frühlings von den Griechen „entweder als Rückkehr des in der Ferne weilenden Apollon oder als dessen Wiedergeburt und Sieg über die dämonischen Gewalten des Winters" aufgefaßt wurde.[1] Von dem Gehen und Kommen, dem Verschwinden und Wiedererscheinen des Gottes haben wir bereits ausreichend gesprochen. Aber „mit dieser Vorstellung von der Wiederkehr des Apollon ist die Idee seiner Geburt um dieselbe Zeit nahe verwandt. Man dachte sich — sagt Roscher darüber — den Gott des Sommers im Beginn des Lenzes geboren, weil seine belebende Kraft sich in jedem Frühling erneuert. Nach delphischer Tradition sollte Apollon am 7. Bysios,[2] d. h. am Tage der Theophanie geboren sein, an welchem allein in früherer Zeit die Pythia zu orakeln pflegte. Von dem Verhältnis der Geburtstagsfeier zu der Epiphanie (Wiederkehr) des Gottes läßt sich wohl annehmen, daß seine Geburt als seine erste Erscheinung und die jährliche Wiederkehr aus dem mythischen Lichtlande als eine Wiederholung der ersten Epiphanie aufgefaßt wurde. Wenn in betreff der Feier auf Delos bald von einer Geburt des Apollon am 7. Thargelion,[3] bald von einem Epiphanienfeste im Beginn des Frühlings die Rede ist, so erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch wohl aus der Annahme, daß in der älteren Zeit auch zu Delos der Geburtstag des Gottes mit seiner Wiederkehr im Frühling zusammenfiel, später aber beides auseinander gerissen oder zusammen auf den siebenten Thargelion, den Tag des attischen Thargelienfestes verlegt wurde." „Eine dritte, höchst eigentümliche und wahrscheinlich uralte Geburtstagsfeier fand endlich auch zu Ortygia bei Ephesos statt, das ebenso wie Delos, Tegyra, Amphigeneia, Lykien, Delphi und Zoster in Attika der Geburt des Gottes sich rühmte. Hier wurden geräuschvolle kuretische Waffentänze aufgeführt, womit die der Leto feindliche Hera abgeschreckt und die gebärende Mutter unterstützt werden sollte."[4]

Es ist ursprünglich, wie sich kaum bezweifeln läßt, eine

[1] Vgl. Roscher in s. Mytholog. Lexikon s. v. Apollon p. 425. 426.
[2] Etwa Anfang Februar.
[3] Im Hochsommer.
[4] Vgl. Roscher a. a. O. p. 427. 428.

wirkliche Neugeburt des Gottes gedacht und gefeiert worden, eine Vorstellung, die der von seiner Rückkehr aus fernem Land parallel lief, ihr nahe verwandt war und mit ihr vielfach zusammenfloß, — ganz ähnlich, wie wir das in Indien bei Agni gesehen haben, der in dem merkwürdigen Liede von seiner Rückkehr zuerst in den Wassern in die Eihaut eines Embryo gehüllt erscheint — wozu Apollon Delphinios eine merkwürdige Parallele bot[1] — und der auch bei seiner Neuerzeugung aus den Reibhölzern des Opfers als wirklich neu geboren gilt.

Neben der Rückkehr und der Geburt wird in Delphi und an andern Orten aber auch der Sieg des Apollon über böse dämonische Gegner gefeiert. Es heißt, „daß er während und unmittelbar nach seiner Geburt von dämonischen Mächten in Gestalt von Drachen oder Riesen gefährdet worden sei, diese aber mit seinen Geschossen siegreich überwunden habe.“[2] Gleich nach seiner Geburt, noch auf den Armen seiner Mutter getragen, soll er den Drachen, der ihn vernichten wollte — Python, Delphyne oder Drakaina —, getötet haben. Der Drachenkampf des Apollon im Frühjahr wird als der Sieg des lebenspendenden Sonnengottes über die dämonische Gewalt des Winters, der unfruchtbaren und schädlichen Zeit des Jahres, gedeutet und „wie der Kampf des Sommers und Winters im Frühling von den Germanen mimisch dargestellt wurde, indem ein vermummter Sommer und Winter auftreten und so lange miteinander kämpfen, bis der Sommer siegt, wobei das zuschauende Volk gleichsam den Chorus abgibt und in den Preis des Überwinders ausbricht, so feierte man auch in Delphi den Sieg des Apollon mit einer musikalischen und dramatischen Aufführung des Drachenkampfes.“[3]

Ich habe bereits in meinem Aufsatz „Apollon-Agni“ darauf hingewiesen, wie auch der indische Gott des irdischen wie des himmlischen Feuers als ein gewaltiger Sieger gefeiert wird, der mit seinen Flammenpfeilen oder seinem Speer böse Dämonen, Rakschasen und Asuren, Kobolde und Zauberer ver-

[1] Vgl. Apollon-Agni p. 217. 218.
[2] Vgl. Roscher a. a. O. p. 428.
[3] Vgl. Roscher a. a. O. p. 428. 429; August Mommsen, Delphika (Leipzig 1870), p. 168 flg.

nichtet.[1] Er ist ein Schütze, ein mächtiger Bogenschütze, mit scharfen Geschossen bewehrt, mit denen er die Rakschasen tötet. Es bricht bei diesem Bogenschützen aber auch sein elementares Wesen als Feuergott immer wieder deutlich hindurch. Er spannt den Bogen und brennt die Feinde nieder wie dürres Gestrüpp. Er bricht ihre Burgen und schlägt die Bösen nieder wie ein Beil. Höchst merkwürdig ist insbesondere auch eine spezielle sprachliche Übereinstimmung bei der Bezeichnung der Geschosse des Agni im Veda, des Apollon bei Homer, auf die ich ebenfalls schon aufmerksam gemacht habe.[2] Doch ich möchte jetzt noch auf ein damals weniger beachtetes, mystisch-dunkel gehaltenes, aber höchst merkwürdiges und wichtiges Lied des Rigveda hinweisen, das die erste Kindheitsgeschichte des Agni behandelt. Da heißt es, daß die junge Mutter den Knaben zusammengedrückt verborgen trägt, ihn auf dem Arme hält, ihn nicht dem Vater reicht — als fürchtete sie Gefahren für ihn. Er aber hat sich in der Ferne seine Waffen geschärft, besiegt die widergöttlichen bösen Listen, wetzt die Hörner, den bösen Dämon (Rakshas) zu vernichten. Zum Himmel schlägt sein Geprassel auf, mit scharfer Waffe den Dämon zu töten; seine Strahlen brechen durch, die widergöttlichen Bedränger können sie nicht aufhalten.[3]

Es ist eine Situation, ähnlich jener des Apollon, der als neugeborenes Knäblein auf dem Arm der Mutter schon sich gegen seine dämonischen Bedränger wehrt, sie mit seinen Geschossen vernichtet; nur daß bei Agni immer die elementare Seite seines Wesens durchbricht.

Ein mimischer Drachenkampf des Apollon in Delphi beruht übrigens nach August Mommsens hier gewiß maßgebendem Urteil nicht auf Zeugnissen, sondern auf Rück-

[1] Vgl. Apollon-Agni p. 207. 208. Agni ist rakshohan, asurahan, vṛitrahan, ja vṛitrahantama; druhaṃtara usw.

[2] Die Geschosse, resp. Pfeile des Agni werden çarya oder çalya genannt, und çalya gehört etymologisch zum griech. *κῆλον*, der Bezeichnung der Geschosse des Apollon bei Homer; nie wird *κῆλον* von menschlichen Geschossen gebraucht; ebensowenig das indische çarya, çalya. Vgl. Apollon-Agni p. 208.

[3] Vgl. RV 5, 2, 1. 3. 9. 10. Das merkwürdige Lied, das wir hier nur streifen können, würde es wohl verdienen, zum Gegenstande einer speziellen Untersuchung gemacht zu werden.

schlüssen."[1] Das wirklich bezeugte kultliche Drama sah etwas anders aus und es fragt sich, wie ich glaube, ob es richtig ist, dieses Mysterium — wie auch Mommsen das tut — als eine Umbildung des ursprünglichen Drachenkampfes aufzufassen.[2] Der „Hügel des Schützen", eine delphische Örtlichkeit, empfing wohl gewiß seinen Namen davon, „daß der Darsteller des bogenbewehrten Apollon daselbst seinen Stand hatte," doch braucht der dämonische Gegner des Gottes darum noch nicht notwendigerweise ein Drache gewesen zu sein.[3]

Über den Verlauf des uns tatsächlich bezeugten kultlichen Dramas, Septerion genannt, erlaube ich mir aus A. Mommsens Buch „Delphika" folgendes mitzuteilen:

„Nach Ephoros bei Strabo p. 422 gab es in Delphi einen gottesdienstlichen Brauch, bestehend in Verbrennung eines Zeltes (σκηνή), und bezog sich derselbe darauf, daß Apoll einst einen bösen Menschen, Python, zugenannt Drakon, mit dem Bogen erschoß unter dem Zuruf ἴε παιάν seitens der Bewohner des Parnaß, welche von ihm belästigt worden waren und ihn angezeigt hatten bei Apoll, auf daß er ihn beseitige, wie er eben vorher den Tityos in Panopeus beseitigt hatte. — Das Zelt muß an einer Seite offen gewesen sein, wenn anders auf den drinnen sich befindenden Python ein Pfeil gezielt und mit Erfolg abgeschossen werden sollte. Die Verbrennung des Zeltes, als ein dem Publikum bestimmtes Flammenschauspiel angenommen, scheint eine späte Tagesstunde, Dämmerung oder Nacht zu bedingen."[4]

„Etwas detaillierter berichtet Plutarch de def. or. 15. Alle neun Jahre ward auf dem Delphischen Tennenplatze eine Behausung (καλιάς, Hüttchen) aufgeschlagen, aussehend wie die Wohnung eines Dynasten oder Königs. Auf die Behausung wurde ein zeremoniöser Angriff (ἔφοδος) gemacht und zwar mit aller Behutsamkeit, wie man heranschleicht gegen jemanden, der im Schlafe überfallen werden soll. Auf dem zum Tennenplatze führenden Pfade kamen gewisse Funktionäre, einen

---

[1] Vgl. August Mommsen, Delphika, Leipzig 1878, p. 182. Ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Prof. Emil Reisch.

[2] Vgl. A. Mommsen, Delphika, p. 182. 212.

[3] Vgl. A. Mommsen a. a. O. p. 182. 183.

[4] Vgl. A. Mommsen a. a. O. p. 206. 207.

Jüngling (ἀμφιθαλὴς κόρος, Sohn noch lebender Eltern), der den Gott darstellte, geleitend, mit angezündeten Fackeln heran. [Sobald dieser nun dem im Zelte sich aufhaltenden Python das tötliche Geschoß zugesendet hatte,] warfen die Begleiter ihre Fackeln (τὸ πῦρ) auf die Behausung des Frevlers, daß sie in Flammen aufging, und entflohen abgewandt durch die Türen des Heiligtumes, nachdem sie zuvor den Tisch umgestürzt. [Auch den Darsteller des Apollon sah man nordwärts fliehen.]"[1]

Die Vorstellung, daß Apollon durch diese Tötung des Python einen Mord begangen, der einer Sühnung, einer mimischen Bußfahrt bedarf, ist zweifellos jüngeren Ursprungs. Es ist die Idee einer ethisch höher entwickelten Zeit. Zu Anfang des Monats Bukatios, im Hochsommer, flieht Apoll wegen Tötung des Räubers Python, zu Anfang des Monats Bysios kehrt er nach Tilgung der Sünde zurück. Er erleidet also bei diesem, alle neun Jahre sich wiederholenden Spiel ein Exil von sechs Monaten, unter welchen sich auch die seiner gewöhnlichen Apodemie — November bis Januar — befanden. „Entsprechend der sechs Monate früher dramatisch dargestellten Flucht des Apoll wegen Tötung des Tempelräubers Python (Septerion im Bukatios) wurde auch die Rückkehr des entsündigten Gottes als gottesdienstliches Drama geboten." Die Delphier sandten dazu eine Anzahl edelgeborener Jünglinge nach Tempe als Festgeleit.[2] „Der Architheoros hatte in dem heiligen Schauspiel die Rolle des heimziehenden Gottes. Er trug einen Lorbeerzweig in der Hand und mußte bis Deipnia (Larissa) fasten. Geschmückt mit Kränzen von dem Lorbeerbaum zu Tempe, dessen Laub einst auch den entsündigten Gott geschmückt hatte, zogen die Jünglinge, einen Spielmann an ihrer Seite, auf der für die Prozession vorgeschriebenen Straße dahin, welche die heilige oder die pythische genannt wurde."[3]

Für die Vergleichung dürfen wir von dieser merkwürdigen und interessanten, aber gewiß später entwickelten Bußfahrt absehen. Das Septerion selbst aber, die Tötung des Frevlers Python, des dämonischen Räubers, durch den Pfeil des Gottes und die Verbrennung seines Zeltes, wird im wesentlichen wohl

---

[1] Vgl. A. Mommsen a. a. O. p. 207. 208.
[2] Vgl. A. Mommsen a. a. O. p. 296.
[3] Vgl. A. Mommsen a. a. O. p. 297.

für alt gelten dürfen. Und dies gut bezeugte kultliche Drama erinnert weit weniger an die Drachentötung des Indra, des Donnerkeilträgers, als an die Dämonentötungen des Agni, der wie Apoll mit Pfeil oder Bogen schießt und zugleich mit dem Feuer, seinem Element, gegen die Feinde vorgeht, sie niederbrennt wie dürres Gestrüpp, die Menschen von den bösen Zauberern und Unholden befreiend. In der für das Septerion so wichtigen und charakteristischen Verbrennung des Zeltes, der Königswohnung des Frevlers Python, bricht auch bei Apoll noch, wie ich glaube, seine ursprüngliche Natur, die elementare Seite seines Wesens hervor — wie bei der Sage vom Apollon Delphinios, wenn er Funken sprühend ans Land springt und das Feuer im Heiligtum zündet. Nicht der Donnergott ist es, den wir hier wirken sehen, keine Indra ähnliche Gestalt, sondern der Feuergott, Apollon-Agni!

Eine dramatische Darstellung solcher Dämonentötung durch den Feuer- und Sonnengott Agni kennen wir im Rigveda nicht. Sie könnte trotzdem uralt sein und mit der Tötung der Drachen und bösen Dämonen durch den Gewittergott alterniert haben oder neben ihr hergegangen sein. Ob die später so populäre Tötung des Kaṃsa durch den alten Sonnengott Vishṇu hier mit heranzuziehen ist, können wir jetzt nicht untersuchen. Sie bildet den Stoff eines der wichtigsten, bis in die Gegenwart fortlebenden kultlichen Spiele der Vishṇu-Kṛishṇa-Verehrer.

Auf jeden Fall können wir behaupten: Rückkehr, Geburt und Dämonensieg des Agni finden bei Apollon ihre volle und deutliche Entsprechung. Die Verwandtschaft beider Götter wird dadurch noch weiter bekräftigt. Und beide werden in kultlichen Dramen gefeiert: in Indien die Rückkehr und Wiedergewinnung des Agni, in Griechenland der Dämonensieg des Apollon. Ihre sonstigen Taten werden bei beiden Völkern in Hymnen besungen — Rückkehr und Geburt des Apollon bei den Griechen, Geburt und Dämonensieg des Agni bei den Indern.

Das Verhältnis des altnordischen Loki zu Agni und Apollon ist zu kompliziert, als daß wir es hier im Detail behandeln könnten. Es würde uns das zu weit von dem eigentlichen Zweck dieser Untersuchung entfernen. Allein auf der andern

Seite berühren sich gewisse Mythen von Loki zu deutlich und bestimmt mit dem oben behandelten Mythenkreise von Agni und Apollon, als daß wir sie mit Stillschweigen übergehen könnten. Es werden daher einige kurze Andeutungen hier jedenfalls am Platze sein.

Loki ist unzweifelhaft deutlich der alte Feuergott der Germanen und lebt in sehr elementarer Form als solcher unter seinem alten Namen bis auf die Gegenwart in Skandinavien fort. Wenn das Feuer stark knistert, sagt man in Norwegen: „Lokje prügelt seine Kinder!" Man wirft auch den „Pelz" von abgekochter Milch ins Feuer, damit Lokje diese Haut bekomme. Die zum Feueranzünden verwendeten Späne hießen auf Island „Lokis Späne" u. dgl. m. Aber Loki ist nicht nur Feuergott, sondern auch zugleich Feuerräuber, resp. Sonnenfeuerräuber — und er beruhrt sich darin am nächsten mit Prometheus,[1] der ebenfalls Feuergott und Feuerräuber in einer Person ist. Aber auch Agni muß sich ursprünglich in ähnlicher Doppeleigenschaft mit Prometheus berührt haben, muß neben dem Feuergott auch Feuerbringer gewesen sein, da der Name des indischen Prometheus — Mâtariçvan — zugleich als ein Beiname des Agni gilt. Bei Agni ist dieser Zug dann verloren gegangen. Bei Loki hat er sich erhalten, und gerade jene Verschlagenheit, List und Tücke, welche den primitiven Feuer- und Sonnenräubern eigen zu sein pflegt, hat sich bei ihm sehr energisch weiter entwickelt.

Ich habe nun schon vor Jahren in meinen „Bemerkungen zu Oldenbergs Religion des Veda" darauf hingewiesen,[2] daß der Mythus von dem in Tiergestalt ins Wasser sich flüchtenden und darin sich verbergenden Agni, der mit dem in Gestalt eines Delphins ins Meer fahrenden Apollon zweifellos urverwandt ist, auf germanischem Boden deutlich eine Entsprechung findet in dem Mythus von Loki, der von den Göttern verfolgt als Lachs sich in das Wasser flüchtet. Dieser merkwürdige Mythus berührt sich, wie ich damals bemerkte, mit dem Agni-

[1] Die nähere Beziehung des Loki zu Prometheus hat namentlich Rudolf Much sehr richtig betont in seiner schönen Arbeit „Der germanische Himmelsgott" p. 57 flg.

[2] Vgl. Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. IX p. 229.

Mythus näher darin, daß auch Agni vor den Göttern sich flüchtend ins Wasser fährt und sich dort versteckt, bis er doch wiedergefunden wird; mit dem Apollon-Mythus aber wiederum darin, daß er solches in Fischgestalt tut, als Lachs, wie Apollon als Delphin in das Meer fährt. Eine weitere Parallele aber bildet, wie ich später ausgeführt habe, die gewiß auf skandinavische Quellen zurückgehende Sage des finnischen Kalewala von dem himmlischen Feuer, das ins Wasser fährt, von einem Fisch verschlungen und von den Finnlandshelden, Göttern oder Halbgöttern, in einem großen Treiben verfolgt und endlich wieder gewonnen wird. Der im Netz gefangene Feuerfunke entflieht zwar noch einmal, wird aber von Wäinämöinen zwischen zwei Stubben versteckt aufgefunden und in beweglichen Versen erfolgreich beschworen, doch zurückzukehren zu der Feuerstätte von Stein, während des Tages dort zu brennen, in der Küche am Herde zu glühen. Man wird bei diesen beschwörenden Versen unwillkürlich daran erinnert, daß auch die indischen Götter den ins Wasser entflohenen, darin versteckten Agni beschwören, doch zurückzukehren und seine Funktionen wieder zu übernehmen, was er denn schließlich auch tut.[1]

Wenn nach beiden Stellen der Taittirîya Saṃhitâ, welche den Mythus behandeln, die Götter eine Art Treibjagd veranstalten, um den im Wasser versteckten Agni aufzuspüren und zu fangen, so erinnert das unverkennbar deutlich an die Treibjagd der Asengötter, die den Loki im Wasserfall suchen und fangen, wie auch an die große Jagd der Finnlandshelden, die mit ihren Netzen das im Wasser im Fischbauch umherfahrende Feuer verfolgen. Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß sich hier, — trotz aller Verschiedenheit der Motivierung — dennoch urverwandte Mythen erhalten haben.

Bei Loki ist es der mörderische Frevel an Balder, dem Lichtgott, dem Sonnengotte, der seine Flucht veranlaßt. Und ein ähnlicher Gedanke liegt dem nahe verwandten eddischen Mythus vom Raube des Brisingamen durch Loki zugrunde, — ein Mythus, der sich als eine originelle Parallelbildung des eben behandelten ausweist. Denn auch hier muß Loki nach dem

[1] Vgl. meine Arbeit „Germanische Elben und Götter beim Estenvolke", p. 67. 71. 72.

ursprünglichen Mythus in Tiergestalt, als Robbe, ins Wasser hineingefahren sein, um sich und seinen Raub zu bergen. Nur so ist — wie R. Much sehr richig bemertkt hat[1] — sein Kampf in Robbengestalt mit Heimdallr, dem treuen himmlischen Wächter, am Singasteine zu verstehen.

Schon Much hat die Geschichte vom Raube des Brisingamen, des strahlenden Halsschmucks der Göttin Freyja, ganz richtig als ursprünglichen Feuerraub charakterisiert. Wir dürfen ihn ebenso auch Sonnenraub nennen, denn es zeigt sich deutlich, daß hier Sonne und Feuer ebenso als eins gedacht sind — in einem mythischen Symbol, dem Brisingamen —, wie sie eins sind in der Person des Agni und des Apollon. Das herrlich leuchtende Kleinod der himmlischen Göttin wird „die schöne Meerniere" genannt, worunter offenbar ein schönes Stück Bernstein verstanden ist. Es kann kaum bezweifelt werden, daß mit diesem Bilde die Sonne gemeint ist, die ganz wohl als ein großes, schönes Stück gelben Bernsteines am Halse der himmlischen Göttin gefaßt werden konnte. Aber das Wort „brising" gibt uns tiefere Belehrung, denn es bedeutet im Norwegischen und Altisländischen „Feuer". Speziell werden mit dem Worte „brising" in Norwegen die Sonnwendfeuer bezeichnet, wie schon Jakob Grimm mit einiger Verwunderung bemerkte. Das widerspricht aber in keiner Weise der Deutung des Schmuckes auf die Sonne, sondern stimmt aufs beste damit zusammen. Denn die Sonnwendfeuer, das sind ja die alten sonnensymbolischen Feuer, die in irdischem Abbild das himmlische Feuer, die Sonne, darstellen, grüßen und kräftigen sollen. In ihnen gerade ist in gewissem Sinne Feuer und Sonne eins. Und eben die alten sonnensymbolischen Feuer sind es ja auch ohne Zweifel, aus denen das heilige Opferfeuer bei den Indern, wie wohl auch bei den Griechen, hervorgewachsen ist. In erster Linie gerade dies heilige sonnensymbolische Feuer hat sich in den großen, priesterlich-heiligen Göttergestalten des Agni wie des Apollon verkörpert, die eben darum Sonne und Feuer zugleich bedeuten — die Sonne, als himmlisches, göttliches Feuer, und das Feuer, als heiliges Abbild der Sonne auf Erden.

Es ist uralte arische Mystik und Symbolik, die in all diesen

[1] Vgl. R. Much, Der germanische Himmelsgott, p. 54.

Mythen steckt, und ihr ursprünglicher Inhalt ist ganz wesentlich derselbe. Loki, der Feuergott und Sonnenräuber, mit dem Brisingamen, das Sonne und Feuer bedeutet, in Robbengestalt ins Meer fahrend und darin sich bergend, bis ihn Heimdallr in gleicher Gestalt zum Kampf an dem Singasteine und zur Herausgabe des köstlichen Kleinods zwingt — es ist im wesentlichen derselbe Mythus, der in Indien von Agni erzählt wird, welcher in eigner Person Sonne und heiliges Feuer, sonnensymbolisches Opferfeuer, darstellt und in Gestalt verschiedener Tiere ins Wasser fährt, um sich zu verstecken, sich Göttern und Menschen zu entziehen, bis die Götter ihn beschwörend und freundlich überredend dazu bewegen, zurückzukehren, sein Amt wieder zu übernehmen, die Zeit des Devayâna zu eröffnen. Die Urverwandtschaft des Mythus von Apollon, der als Delphin ins Meer fährt, um nachmals als Feuererscheinung ans Land zu fahren, das Feuer im Heiligtum zu zünden und seinen Dienst zu begründen, liegt auf der Hand.

In unserer Trilogie ist es Varuṇa, der als Wortführer der Götter den Agni zur Rückkehr bewegt, ihn Göttern und Menschen wiedergewinnt. In weit primitiverer Form spielt im nordischen Mythus Heimdallr die entsprechende Rolle, der in Robbengestalt kämpfend das leuchtende Kleinod Brisingamen, Sonne und Feuer, Sonnwendfeuer, wiedergewinnt.

Daß Heimdallr auch sonst in seinem Wesen, wie ich glaube, eine dem Varuṇa nah verwandte Gestalt ist, will ich hier nur vorübergehend erwähnen.

Versuchen wir endlich noch zwischen Loki und seinem Raub, dem Brisingamen, zu unterscheiden. Auch Loki ist ja das Feuer, und zwar — wie wir schon sahen — bis auf die Gegenwart noch ganz elementar dämonisch als solches gefaßt, als das Feuer, das im Ofen brennt. Daß er aber auch im Sonnenfeuer gespürt und erkannt, auch im Sonnenfeuer wirkend gedacht wurde, ergibt sich aus verschiedenen merkwürdigen, volksmäßigen Vorstellungen, die sich neben jenen früher angeführten auf Island und in Dänemark erhalten haben. „Auf Island soll die Redensart gegangen sein, Loki fährt über die Äcker, wenn ein Brand oder Hitze die Wiesen versengte. Lokis Brand ist der Name des Hundssterns (Sirius). Loki trinkt Wasser, sagt man in Dänemark von der wasserziehenden Sonne.

Schweben Dünste in der Sonnenhitze auf der Erde, so treibt Loki seine Geißen aus."[1] Also auch Loki ist Feuer und Sonne, wie das Brisingamen, aber der Unterschied zwischen beiden fällt doch deutlich genug in die Augen. Loki ist das Feuer im Ofen, ganz elementar und dämonisch gefaßt, das Feuer als gefährliches Element, das man hüten und besänftigen muß. Loki ist auch die Sonne, sofern sie glüht und brennt, durch ihre Hitze versengt, Wasser zieht und Dünste entwickelt — kurzum die Sonne von ihrer elementaren Seite genommen, insbesondere auch sofern sie quält und lästig wird, Vegetation und Menschen schädigt. Das Brisingamen dagegen ist die Sonne, sofern sie als herrliches Kleinod der himmlischen Göttin da droben strahlt, Götter und Menschen durch ihre hehre Schönheit entzückt; und es ist zugleich das Feuer, wie es beim Sonnwendfest lodert, das Feuer, sofern es als hehres und heiliges Symbol die Sonne darstellt, die Sonne grüßt und in ihrem Aufstieg stärkt. Darum steht in gewisser Weise das Brisingamen den heiligen Göttern Agni und Apollon seinem Wesen nach näher als der tückische schadenfrohe Loki. Und doch ist es natürlich, daß auch Loki sich im Mythus mit Agni und Apollon vielfach berührt, denn auch er ist das Feuer und die Sonne, wenn auch mehr von ihrer primitiven, elementaren, dämonischen, gefährlichen und Schaden bringenden Seite gefaßt.

Werden nicht auch die germanischen Völker einstmals im kultlichen Drama, im Frühling und Sommer, beim sonnensymbolischen Feuer, den Raub und die Wiedergabe des Brisingamen durch Loki, wie auch seine Flucht als Lachs in den Wasserfall, seine Verfolgung und Gefangennahme durch die Götter, dargestellt haben? Ich möchte das, obwohl uns solche Dramen nicht aufbewahrt sind, dennoch für sehr wahrscheinlich halten. Im Hinblick sowohl auf die oben behandelten indischen Dialoglieder, wie auch auf die so auffallend vorherrschende dramatische Gestaltung der Eddalieder. Das Kostüm, das Loki als Robbe oder Lachs trug, konnte primitiv genug sein, in einem Robbenfell oder sonst einer Andeutung bestehen. Erscheint doch der „Hirsch", der die Sterne dar-

[1] Vgl. W. Golther, Handbuch der germanischen Mythologie, Leipzig 1895, p. 409.

stellt, im kultlichen Drama der Cora-Indianer einfach als Mensch, der gejagt und erlegt wird. Man weiß eben, daß es der Hirsch ist. Und das Brisingamen, das schöne Symbol, konnte leicht durch einen Bernsteinhalsschmuck in der Hand des Räubers dargestellt werden. Die *„schöne Meerniere“ wird in mannhaftem* Kampf wiedergewonnen und das Brisingfeuer loht vielbedeutend zum Himmel auf. Devayâna, Agnis und Apollons Zeit, ist bei den Germanen die Zeit der sonnensymbolischen Feuer im Frühling und Sommer.

Noch eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Agni und Loki aber glaube ich zum Schluß hervorheben zu müssen, wenn dieselbe auch vorläufig ein Rätsel in sich birgt. Ich habe früher ausführlich gezeigt, daß die Herabkunft Agnis aus der Wolkeninsel deutlich der Geburt Apollons aus dem Felsenland Delos entspricht,[1] und dann später als merkwürdige Parallele aus dem skandinavischen Mythus den Umstand hervorgehoben, daß Lokis Mutter den Namen „Laufey“ trägt, d. h. Laubinsel. Also auch Loki ist aus einer Insel geboren![2] Aber Lokis Mutter wird auch noch anders genannt. Sie heißt Nál, die Nadel — was zunächst noch recht rätselhaft erscheint.[3] Jedenfalls aber ist danach Loki nicht nur der „Inselsohn“, sondern auch der „Nadelsohn“ — wie man das auch deuten mag. Nun aber haben wir oben (p. 187) gesehen, daß gerade der Agni, welcher in unsrer Trilogie redend auftritt, der Agni, der in die Eihaut gehüllt ins Wasser fährt und wie ein Neugeborener daraus wieder herauskommt, den Namen Sâucîka trägt, von sûcî „die Nadel“, — also etwa Agni „Nadelsohn“! — So seltsam diese Übereinstimmung ist, sie erscheint als ein Glied mehr in der Kette, die Loki und Agni verbindet.

[1] Vgl. Apollon-Agni 211—213.

[2] Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. IX, p. 229.

[3] Vgl. W. Golther a. a. O. p. 409. Die Deutung auf die Nadel des Nadelbaums ist wohl sehr fraglich. Der Name des Vaters, Fárbauti, der gefährlich Schlagende, klärt die Sache auch noch nicht auf. Vielleicht handelt es sich um das Schlagen des Feuers aus einer Feuersteinspitze, die als Nadel bezeichnet und als des Feuers Mutter gefaßt wurde? Doch warum gerade eine Spitze? Bei der Feuerbohrung aus dem Holz ist der spitze Teil augenfällig der männliche. Daß aber der Sturmwind das Feuer aus der Nadel des Nadelbaumes schlägt (s. Golther a. a. O.), ist auch nicht gerade einleuchtend.

V.

Varuṇa und Indra.

(RV 4, 42.)

In den soeben behandelten Dialogliedern von der Rückkehr des Agni erscheint einmal Varuṇa, das andre Mal Indra an der Spitze der Götter. Es sind dies in der Tat unzweifelhaft die beiden größten Götter des vedischen Pantheons. Varuṇas überragend hohe Stellung ist älter als diejenige des streitbaren Indra. Kein Zweifel, daß er — wie schon Roth ganz richtig annahm — in der indopersischen Einheitsperiode der oberste Gott war, der Himmelsherr, aus dem sich der Ahura Mazdâ des Avesta entwickelt hat. Aber Indra wird mehr und mehr in der vedischen Zeit zum Liebling des indischen Volkes und steht schon in den Liedern des Rigveda in seiner Art ebenso groß wie Varuṇa da, welch letzterer dann in einer späteren Zeit von seiner alten Höhe stark herabsinkt und zum bloßen Herrn der Gewässer wird, während sich Indra als Götterkönig behauptet.

Aus diesem merkwürdigen Verhältnis der beiden großen Götter zueinander hat Roth seinerzeit einen dramatischen Rangstreit zwischen ihnen abgeleitet, welcher in dem Liede RV 4, 42 zum Ausdruck gelangen soll.[1] Das ist von Graßmann in seiner Rigveda-Übersetzung ganz acceptiert und auch von anderen oftmals wiederholt und gebilligt worden. Auch ich habe seinerzeit mich dieser Ansicht angeschlossen,[2] kann dieselbe aber jetzt nach genauerer Prüfung des Liedes nicht mehr für richtig halten, wie ich denn überhaupt Roths Behandlung des

[1] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, p. 26 flg.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur, p. 63. 64.

Liedes, der Graßmann ganz folgt, für einigermaßen willkürlich erklären muß.

Von einem eigentlichen Rangstreit der beiden großen Götter ist in dem Liede tatsächlich nichts zu entdecken. Was wirklich vorliegt, ist nur ein dramatisch angelegter, wohlverteilter hoher Preis der beiden Götter, welche beide gegeneinander ihre Macht und ihre Taten rühmen, in durchaus würdiger und berechtigter Weise, ohne daß einer oder der andre dadurch irgendwie gekränkt oder herabgesetzt und in seiner Rangstellung beeinträchtigt würde, worauf dann zum Schluß der Sänger einsetzt und beide preist, die in so wirksamer Weise der Purukutsânî geholfen, ihr den König und siegreichen Helden Trasadasyu geschenkt hätten, — mit ihm Sieg und Glück, nach früherer Bedrängnis, so daß nun das ganze Volk und alle Welt sich freuen kann und mag.

Roth schneidet in ziemlich willkürlicher Weise die drei Schlußverse 8—10 von dem Liede ab und nimmt an, daß dieselben durch einen bloßen Zufall an diese Stelle geraten seien. Er vermutet, daß der eigentliche Schlußvers des Liedes, auf Vers 7 folgend, verloren gegangen sei, — ein Vers, in welchem gleichwohl der Primat Varuṇas ausgesprochen sein mochte.[1]

Zu alledem liegt durchaus kein tatsächlicher Anhalt vor, und wir verfahren zweifellos besser und richtiger, wenn wir den überlieferten Text, der keinerlei Anstoß oder Widerspruch bietet, mit gebührendem Respekt behandeln und aus sich heraus zu verstehen suchen. Da ergibt sich, daß der Dichter des Liedes — nach der Anukramaṇikâ Trasadasyu, Sohn des Purukutsa — die beiden großen Götter, Indra und Varuṇa, zu verherrlichen strebt, die ja auch sonst nicht selten zu einem Paar verbunden gepriesen werden und namentlich als wirksame Helfer in der Schlacht erscheinen.[2] Diese Verherrlichung hat der Dichter sehr geschickt dramatisch angelegt, indem er beide Götter selbst auftreten, ihre Macht und ihre Taten gegeneinander rühmen läßt, um dann zunächst die Worte des letzten Sprechers, Indra, zu bestätigen und dann beide Götter zu preisen.

[1] Vgl. Roth in den Siebenzig Liedern des Rigveda, p. 27 Anm.

[2] Vgl. z. B. das berühmte Lied von der Zehnkönigsschlacht, RV 7, 83 (in den Siebenzig Liedern p. 32 flg.).

Dadurch daß Roth die letzten Verse des Liedes von demselben abschnitt, raubte er ihm den historischen Boden, auf dem es erwachsen und von dem eben diese Verse uns eine interessante Nachricht geben, um es zu einem — tatsächlich nicht vorliegenden — Rangstreit der beiden Götter zurecht zu stutzen. Es ist eine Frau, offenbar eine fürstliche Frau, Purukutsânî mit Namen, der Indra und Varuṇa in bedrängten Zeiten Hilfe gebracht haben sollen. Sie taten es, indem sie ihr den König Trasadasyu schenkten, den Feindetöter und Halbgott, — in Anerkennung dessen, daß Purukutsânî die beiden Götter mit Spenden in Demut verehrte. Ein Halbgott und Feindebesieger, dem Indra gleich, soll dieser Trasadasyu gewesen sein. Und die Vorfahren der Sänger, die sieben Ṛishis, sollen mit ihren Opfern dazu mit verholfen haben.

Man vermutet zunächst, daß König Trasadasyu der Purukutsânî als Gatte geschenkt worden sei. Da indessen der Name Purukutsânî soviel besagt wie Gattin des Purukutsa und da nach der Tradition ein Trasadasyu, Sohn des Purukutsa, als Sänger des Liedes genannt wird, so liegt die Vermutung nahe, daß Trasadasyu vielmehr ein Sohn der Purukutsânî war, der ihr in Verlassenheit und großer Bedrängnis[1] ein starker Helfer und Tröster wurde. Diesen Sohn hatten der frommen Frau Indra und Varuṇa geschenkt.

Ausdrücklich ist es freilich nicht ausgesprochen, daß es sich dabei um Mutter und Sohn handelt, aber es dürfte das wahrscheinlich sein. Im Reich der Purukutsânî und des Trasadasyu, an ihrem Hofe haben wir uns natürlich dies kleine kultliche Drama zum Preise des Indra und Varuṇa zunächst aufgeführt zu denken.

Der Text des schönen Dialogliedes lautet in meiner Übersetzung wie folgt:

[1] Purukutsânî scheint in ihrer Bedrängnis einsam und verlassen gewesen zu sein. Vielleicht war ihr Mann Purukutsa tot oder gefangen. Vielleicht ist er der Vers 8 erwähnte gefesselte Sohn des Durgaha. In der Tat ist, nach der Bṛihaddevatâ und nach Sâyaṇa, Dâurgaha ein Patronymicum des Purukutsa (vgl. Pet. Wört. s. v.). Ein Purukutsa wird mehrfach im RV erwähnt, als Schützling des Indra und der Açvinen.

RV 4, 42.

Varuṇa:

1. Mein ist das Königreich, ich bin der Herrscher,
   Der Allbeleber — mein sind auch die Ew'gen!
   Varuṇas Willen folgen sie, die Götter,
   Herr bin ich ob der Menschheit letztem Winkel.

2. Ich bin der König Varuṇa! Gefestigt
   Steht diese meine Herrschermacht seit Alters!
   Varuṇas Willen folgen sie, die Götter,
   Herr bin ich ob der Menschheit letztem Winkel.

3. Ich, Indra,[1] bin der Varuṇa! Gewaltig
   Und breit und tief und stark sind Erd' und Himmel;
   Als kund'ger Bildner setzt' ich alle Wesen
   Hier in Bewegung, festigte die Welten.

4. Ich ließ die sprudelnden Gewässer strömen,
   Den Himmel gründet' ich an heil'ger Stätte;
   Nach ew'ger Ordnung hat der Sohn Aditis
   Die dreigeteilte Welt hier ausgebreitet.

Indra:

5. Mich rufen Männer, auf Schlachtwagen eilend,
   Mich rufen die Bedrängten an im Kampfe!
   Ich wirk' die Schlacht, der gabenreiche Indra,
   Erreg' den Staub, bin übermächtig kraftvoll.

6. Ich tat dies alles — nimmer soll mich hindern
   Selbst Göttermacht, mich, der ich unbezwinglich!
   Wenn mich berauscht der Soma, wenn die Lieder,
   Dann zittern selbst die grenzenlosen Räume.

Der Sänger:

7. Ja, alle Wesen können dir's bezeugen,
   Was du da rühmst vor Varuṇa, du treuer!
   Dein Ruhm ist, daß die Feinde du getötet,
   Du ließest die gefangnen Ströme rinnen.

[1] Statt índro ist mit Roth indra zu lesen (vgl. Siebenzig Lieder p. 28 Anm.). Nur der Vocativ ist hier möglich.

8. Das waren unsre Väter dort, die sieben,
Die Ṛishis, als man Daurgaha[1] gefesselt,
Die schafften durch ihr Opfer diesem Weibe
Den Trasadasyu, der gleich Indra siegreich.

9. Euch zwei verehrte ja Purukutsânî,
Mit Spenden, Indra-Varuṇa, in Demut;
Da habt ihr ihr den König Trasadasyu
Geschenkt, den Halbgott, der die Feinde tötet.

9. Beim Reichtum, der gewonnen, woll'n wir froh sein,
Götter beim Opfer, Kühe auf der Weide!
O Indra-Varuṇa, schenkt solche Milchkuh
Uns immerdar, die nicht den Melker fortstößt.

Der Reiz dieses Liedes scheint mir zu einem guten Teil gerade darin zu liegen, daß es uns unter Menschen, zu einem fürstlichen Geschlechte führt, dem die beiden großen Götter in großer Bedrängnis geholfen haben und das ihren Preis darum in ganz besonderer, feierlich-dramatischer Form verkündigt. Neben den früher behandelten, religiös gewiß bedeutsamen Mysterien mit großem mythischen Hintergrunde, ist dies Lied der Repräsentant eines andern, mehr menschlich persönlichen, resp. historischen Genres von kultlichem Drama. Es ist lehrreich und interessant, aus ihm zu erfahren, daß auch diese Art Mysterium von den altvedischen Indern gepflegt wurde.

[1] Über Daurgaha, d. h. den Sohn des Durgaha [oder vielleicht appellativisch „Sohn der Mühsal, der Bedrängnis", d. h. Unglücksmensch], vgl. oben p. 223 die Anm. Wahrscheinlich ist damit Purukutsa, der Mann der Purukutsânî, Vater des Trasadasyu, gemeint.

VI.

Viçvâmitra und die Ströme.

(RV 3, 33.)

Der Typus des auf historischer Grundlage ruhenden kultlichen Dramas, welchen wir soeben kennen gelernt haben, wird in vollendetster Weise vertreten durch das berühmte Dialoglied RV 3, 33, welches uns den bekannten Sänger Viçvâmitra in eindrucksvoller Zwiesprache mit zwei Flüssen des Pendschab, Vipâç und Çutudrî, vorführt, die er beschwört, ihn und das Heer der Bharatas ungefährdet ans jenseitige Ufer gelangen zu lassen. Sie sollen ihre Fluten teilen, das Wasser sinken lassen, daß es nicht über die Achse der Wagen gehe. Und die Flüsse erfüllen sein dringendes Bitten. Wie einst Moses die Israeliten durch das Rote Meer, so führt Viçvâmitra der fürstliche Sänger, der Sohn des Kuçika, das Heer seiner Stammesgenossen, der Bharatas, glücklich durch das Bett der reißenden Ströme hindurch, die sich ihm neigen und auftun, wie das liebende Weib dem Manne. Es gilt mit Recht als eines der schönsten Lieder des Veda und ist unstreitig eines der originellsten, voll Kraft und Leben, voll Frische und Schönheit der Gedanken wie des Ausdrucks.

Viçvâmitra gehört zu den berühmtesten Sängern des Rigveda. Ihm und seiner Familie wird das ganze dritte Buch der großen Liedersammlung zugeschrieben. In der sagenhaften Überlieferung Indiens lebt der auf dichterischer und priesterlicher Rivalität beruhende feindliche Gegensatz unvergessen fort, in welchem dieser Viçvâmitra zu dem noch berühmteren Sänger Vasishṭha sich befand, dessen Familie das herrliche siebente Buch des Rigveda verfaßt haben soll. Daß dieser späterhin so grotesk ausgemalte Gegensatz aller Wahrscheinlichkeit nach

auf historischer Grundlage ruht und schon in den Liedern des Rigveda deutlich erkennbar hervortritt, hat **Rudolf Roth** in seinem ersten berühmten Buch über den Veda überzeugend nachgewiesen.[1] Der mächtige Gegner der Bharatas und ihrer Bundesgenossen ist Sudâs, der König der Tṛitsu, als dessen priesterlicher Sänger Vasishṭha fungiert, der Rivale des Viçvâmitra. Dürfen wir dem berühmten Liede des Vasishṭha von der Zehnkönigsschlacht glauben — und es liegt kein Grund zum Zweifel vor —, dann wäre Sudâs in diesem Kampfe siegreich gewesen. Vasishṭha rühmt die Hilfe des Indra und des Varuṇa in der großen Schlacht, doch er hebt auch mit Stolz hervor, daß die Lieder und Gebete der Sänger ihre Wirkung getan, zu dem Siege mit geholfen haben.[2]

Das vorliegende Dialoglied aber berichtet uns von einem stolzen Siege des Viçvâmitra, — einem Sieg über die elementare Gewalt der reißenden Bergströme, die seinem Liede lauschen, seinem Worte gehorchen. Das kleine kultliche Drama führt uns die denkwürdige Situation lebendig vor die Augen.

In zwei schönen einleitenden Versen schildert der Sänger zunächst die beiden Flüsse Vipâç und Çutudrî, die gleich losgelassenen Stuten aus den Bergen hervoreilen, um dann zusammenrinnend ihre Wasser zu einem stolzen Strom zu vereinigen. Es scheint, daß der Übergang unweit dieses Zusammenflusses stattfand, die Handlung also dort zu denken ist. Die beiden Flüsse sind uns wohlbekannt. Es sind Nebenflüsse des Indus. Die Griechen nennen sie Hyphasis und Zadadres, heute heißen sie Bias und Setledsch.

Nach dieser Einleitung ergreift Viçvâmitra das Wort und redet zu den Flüssen, die ihm Antwort geben. Vers um Vers, in geschlossenem Dialog, geht die Rede fort. Wir werden auch hier gewiß anzunehmen haben, daß nicht die beiden — übrigens weiblich gedachten — Ströme zusammen sprechen, sondern einer von ihnen für beide redet. Vielleicht ist es die Vipâç, wenn wir nach ihrer besonderen Hervorhebung in der ersten Anrede des Viçvâmitra das vermuten dürfen. Mit dem zwölften Verse ergreift wiederum — wie öfters auch sonst gerade

[1] Vgl. R. Roth, Zur Literatur und Geschichte des Veda, Stuttgart 1846, p. 101. 114.
[2] Vgl. RV 7, 83.

am Schluß — der Sänger das Wort und berichtet, der Übergang der Bharatas sei durch die Huld der Ströme glücklich vollzogen, woran er einen Segensspruch für die letzteren anschließt.

Dann aber folgt — sehr überraschend — noch ein letzter, dreizehnter Vers, in ganz anderem Versmaß, der eine kurze Beschwörung an die Ströme enthält, die Wagen ungefährdet durchzulassen. Das paßt keinesfalls hierher, nachdem der Übergang schon glücklich stattgefunden hat. Der Vers läßt sich aber auch sonst nirgends unterbringen. Er würde nicht nur durch sein abweichendes Metrum stören. Wichtiger ist, daß der vorausgehende Dialog ein durchaus lückenloser ist, in dem dieser letzte Vers überall nur stören könnte. Er gehört keinesfalls dahinein. Das Verständnis wird aber auch in keiner Weise durch die von Graßmann adoptierte,[1] fast abenteuerliche Vermutung Delbrücks gefördert, nach welcher dieser Vers einem andern Liede entnommen wäre, „wo, wie es scheint, zwei Stiere den Wagen durch einen Strom, dessen Bett hier mit einem Fasse verglichen wird, ziehen sollen.“ Wie man das aus dem Verse herauslesen kann, ist mir durchaus unerfindlich.

Ich möchte eine andre Vermutung wagen.

Der Vers gehört ganz deutlich hierher, in diese Situation, und wird mit vollem Recht dem Liede angegliedert. Er enthält offenbar eine kurze Beschwörung an die beiden Ströme, die Wagen[2] ungefährdet durchzulassen, und schließt daran den Segenswunsch, dies fleckenlose Paar möge nie versiegen. Dennoch paßt der Vers in das Dialoglied sicherlich nirgends hinein und kann auch unmöglich den Schluß desselben gebildet haben. Ich vermute: dies ist der Beschwörungsspruch, mit welchem Viçvâmitra s. Z. tatsächlich die Ströme anredete, während das vorausgehende Dialoglied das berühmte Geschehnis in der Form eines kultlichen Dramas, mit erklärendem Sänger und Wechselrede zwischen Viçvâmitra und den Strömen feierte und fort und fort wieder anschaulich vorführte. Jener einst so wirksam gewesene Spruch durfte darüber nicht verloren gehen.

---

[1] Vgl. Graßmanns Übersetzung des Rigveda, Bd. I, p. 530.

[2] Die Streitwagen bilden im Heer der vedischen Inder, wie bei den homerischen Griechen, die vornehmste Truppe.

So wurde er als Ergänzung dem Text des kultlichen Dramas zum Schluß angefügt, bei einer Aufführung aber gewiß nicht mit verwendet, da er tatsächlich nirgends hin paßt.

In welcher Weise bei einer Aufführung die Flüsse dargestellt wurden, läßt sich natürlich nicht erraten. Im allgemeinen aber darf wohl vermutet werden, daß man sich mit einer bescheidenen Andeutung ihres Charakters begnügte.

Es möge nun meine Übersetzung dieses schönen Dialogliedes folgen.

RV 3, 33.

Der Sänger:

1. Verlangend eilen aus dem Schoß der Berge,
Wettlaufend, wie zwei losgelassne Stuten,
Wie schmucke Mutterkühe, die sich lecken,[1]
Vipâç und Çutudrî mit ihren Fluten.

2. Auf Indras Antrieb schnelle Strömung suchend,
Wie Wagenfahrer eilet ihr zum Meere;
Zusammenrinnend, mit den Wogen schwellend,
Eilt eine zu der andern hin, ihr Schönen!

Viçvâmitra:

3. Zum mütterlichen Strom bin ich gezogen,
Zur Vipâç kamen wir, der breiten, schönen!
Zur selben Stätte eilen diese beiden,
Wie Mutterkühe, die ein Kälbchen lecken.

Die Flüsse:

(resp. die Vipâç, für beide redend)

4. Wir wandern also mit den Fluten schwellend
Zur Stätte, die ein Gott für uns bereitet;
Nicht hemmen läßt im Schuß sich unsre Strömung!
Was will der Sänger, der die Flüsse anruft?

[1] In den Siebenzig Liedern heißt es: „wie schmucke Kühe, leckend ihre Kälber“, — allein im Texte steht kein Objekt und die mediale Form rihâṇé macht ein solches wohl auch nicht durchaus erforderlich. Sich lecken wäre hier etwa so viel wie sich putzen, sich schmuck machen. Es ergänzt das Epitheton „schmuck“ (çubhré).

Viçvâmitra:

5. Steht einen Augenblick doch meinem Liede,
Dem frommen, still in eurem Lauf, ihr hehren!
Zum Strome hin zieht heut mein brünstig Beten, —
Ich, Sohn des Kuçika, ruf' hier um Hülfe.

Die Flüsse:

6. Indra, den Blitz im Arm, brach uns die Bahnen,
Er schlug den Vṛitra, der die Ströme einschloß;
Gott Savitar, mit schönen Händen, führt' uns,
Nach seinem Antrieb fluten breit dahin wir.

Viçvâmitra:

7. Ja, stets aufs Neu ist diese Tat zu preisen,
Des Indra Werk, daß er den Wurm zerschmettert;
Mit seinem Blitz zerschmiß er die Umlagrer,
Die Wasser liefen, freie Bahn sich suchend.

Die Flüsse:

8. Dies Wort, o Sänger, sollst du nie vergessen,
Daß kommende Geschlechter noch es künden!
In deinen Liedern, Dichter, sei uns huldreich,
Schmäh vor der Welt uns nicht — und Ehre sei dir!

Viçvâmitra:

9. So horchet recht, ihr Schwestern, auf den Dichter!
Ich kam zu euch von fern mit Roß und Wagen;
Neigt schön euch nieder, gebt uns guten Durchgang,
Bleibt unter unsrer Achse mit den Fluten!

Die Flüsse:

10. Wir wollen, Dichter, deine Worte hören!
Von ferne kamst du her mit Roß und Wagen;
Dir will ich wie ein schwellend Weib mich neigen,[1]
Will dir mich auftun, wie dem Mann die Jungfrau.

[1] Man beachte, daß hier nur der eine Fluß redet, wie auch zu Anfang des nächsten Verses nur einer angeredet wird. Gleich darauf dann freilich beide.

Viçvâmitra:

11. Wenn nun die Bharatas dich überschritten,
Ein Heer voll Kampflust, angespornt von Indra,
Dann schieße reißend schnell dahin die Strömung -
Ich bitt' um diese Huld euch, hehre Wesen!

Der Sänger:

12. Nun sind die mut'gen Bharatas hinüber!
Die Huld der Ströme hat erlangt der Sänger!
Nun schwellet fort und labt mit reichen Gaben,
Füllt eure Betten, fahret eilend vorwärts!

Beschwörungsspruch:

13. Die Welle walle bis zum Pflock!
Ihr Wasser, laßt die Stränge frei!
Versiege nie das fromme Paar,
So freundlich, frei von allem Fehl!

VII.

Purûravas und Urvaçî.

(RV 10, 95)

Wir wenden uns jetzt einem hervorragend wichtigen und interessanten, freilich auch in vieler Beziehung schwierigen und dunklen Dialogliede zu, das zum Unterschiede von den letztbesprochenen Liedern keinerlei historische Beziehungen zeigt, vielmehr durchaus im uralt arischen Mythen- und Sagenschatze wurzelt und uns ein hundert- und tausendfach variiertes Märlein von unvergänglichem Reiz in indischer Prägung vorführt. Dies Märlein aber ist, — wie uns Yajurveda und Brâhmaṇas, Sûtras und Kommentare zeigen — durch kühne Symbolik in feste Beziehung zum Opferkultus gebracht, und zwar zu dem in den Mittelpunkt dieses Kultus hinein gehörenden uralten Ritus der Erzeugung des Feuers durch Reibung zweier Hölzer. Schon früh, wohl schon in der ältesten Zeit vedischer Opferübung, kam man auf die Idee, die beiden Reibhölzer, die man als männliches und weibliches unterschied, mit dem berühmten Liebespaar der alten Elbensage zu identifizieren und das heilige Opferfeuer als Sprößling dieser Verbindung zu betrachten. Für das Feuer war dies nur eine der mannigfaltigen mythischen und mystischen Spekulationen über seinen Ursprung. Für das alte, doch ewig neue, rührende und ergreifende Märlein, von der Liebe der schönen Schwanenjungfrau zum sterblichen Mann, war aber diese Identifikation der Angelpunkt, durch den es mit dem Opfer fest verbunden, im Zeremoniell verankert wurde, mit welchem es von Hause aus kaum etwas zu tun hatte. Ein Schimmer von erotisch-tragischer Poesie fiel durch diese Verbindung von dem Elbenmärlein auf den rituellen Prozeß der Feuerreibung, während andererseits das Elbenmärlein durch

dieselbe einen Abglanz von der Würde und Hoheit einer der wichtigsten kultlichen Begehungen empfing. Und so gewannen sie beide dadurch, wurden beide in gewisser Weise erhöht. Das Schöne und Rührende der alten Sage war wohl Grund und Veranlassung genug dazu, gerade sie in der eindrucksvollsten und anschaulichsten Form — der des kultlichen Dramas — dem Opferzeremoniell einzuverleiben. So ist, wie ich nicht zweifeln kann, die Entstehung dieses vedischen Dialogliedes zu begreifen, das in einer groß angelegten Szene die ganze, gewiß seit alters wohlbekannte ergreifende Sage lebendig vor die Augen führt. Wenn das uns bekannte, später fixierte Opferritual dies Lied, wie alle Dialoglieder, ausgeschieden und fallen gelassen hat, ihm nur noch eine literarische, keine kultliche Existenz mehr gönnend, dann hat es in engherzig-formalistischem Rigorismus sich selbst einer der schönsten Blüten beraubt, die ein älteres, noch urwüchsigeres, freieres und volksmäßigeres Ritual einstmals geschmückt haben muß.

Das Lied von Purûravas und Urvaçî ist nun schon oftmals behandelt worden und in seinem Verständnis erheblich gefördert, aber noch immer bietet es der eindringenden, liebevollen Forscherarbeit genug zu tun und es steht kaum zu hoffen, daß sich jemals alle Rätsel desselben befriedigend werden lösen lassen. Es erschien zuerst fast hoffnungslos dunkel und unverständlich. Adalbert Kuhn, der schon vor einem halben Jahrhundert den rituellen Hintergrund des Liedes und die mit ihm sich berührenden mystischen Spekulationen von der Feuer- und Lichtzeugung im Himmel und auf Erden in geistvoller Weise beleuchtete, auch den Zusammenhang des Liedes mit unseren germanischen Schwanjungfrauen-, Elben- und Mahrtensagen deutlich erkannte,[1] sah aus diesem Grunde von einer Übersetzung des Liedes ab, das früh auch schon dem Verständnis der Inder selbst Schwierigkeiten bereitete.[2] Ich erinnere mich deutlich aus Roths Kolleg, wie unbefriedigend in diesem Falle seine oft so geniale Interpretation erschien. Doch beharrliche Arbeit ehrlich suchender Forscher ist auch hier nicht unbelohnt geblieben, und wenn wir den Schleier, der dies wertvolle Denkmal ältester

---

[1] Vgl. s. Herabkunft des Feuers und Göttertranks, 2. Aufl. p. 65 flg., 71 flg., 80 flg.

[2] Vgl. Kuhn a. a. O. p. 71.

indischer Dichtung uns verhüllt, wohl auch nie vollständig lüften werden, — wir sehen doch genug, um die Hauptlinien des Werkes erkennen und beurteilen zu können.

Freilich, an Irrungen hat es nicht gefehlt. Oldenberg nahm gerade dieses Lied als eine Art Musterbeispiel für seine Âkhyâna-Theorie in Anspruch. Er war überzeugt davon, daß der Vortrag desselben von Hause aus mit erzählender, erklärender Prosa verbunden war, die nicht nur einleitend und abschließend, sondern auch zwischen den einzelnen Versen des Liedes ergänzend eingetreten sein soll.[1] Die vielfachen Dunkelheiten des Textes, die nach einer Aufklärung verlangen, schienen ihm darin Recht zu geben, und die Erzählung der Sage im Çatapatha-brâhmaṇa mutete fast wie ein Beweis der Richtigkeit der Âkhyâna-Theorie an, da sich hier ja tatsächlich erzählende und erklärende Prosa mit eingestreuten Versen des Rigvedaliedes vorfand. Dennoch beruhte dieser Eindruck auf einer Täuschung, wie vor allem Hertel deutlich gemacht hat.[2] Was das Brâhmaṇa uns hier bietet, verhält sich zum Rigvedaliede keineswegs wie das vollständigere, aus Prosa und Vers gemischte Kunstwerk, dessen metrische Stück unvermittelt und daher großenteils unverständlich in jenem Dialogliede zusammengestellt wären. Es liegt hier überhaupt kein Kunstwerk, kein besonderer literarischer Typus vor, wie Oldenberg meinte, sondern die eingehende und wertvolle Mitteilung eines wohlorientierten theologischen Kommentators, der in seine Erzählung einige Verse des Rigvedaliedes einstreut. Es sind ihrer nur fünf, von den achtzehn Versen des Liedes, und sie werden zudem ausdrücklich als Zitate kenntlich gemacht.[3] Wie wenig Oldenberg andererseits das Rigvedalied als Kunstwerk erfaßt hat, ersieht man aus der Art, wie er die durchaus einheitliche Situation zerreißt, den zu Anfang des Liedes noch gar nicht geborenen Sohn der Urvaçî weiterhin redend auftreten und den Vater trösten läßt usw. Das Irrige dieser Auffassung hat Geldner hinreichend deutlich gemacht.[4]

[1] Vgl. Oldenberg in der Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 37, p. 81 (1883); und Bd. 39, p. 72—76 (1885).

[2] Vgl. Joh. Hertel, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. 18, p. 148—152.

[3] Vgl. Hertel a. a. O. p. 149.

[4] Vgl. Vedische Studien Bd. I (1889), p. 264; 282 flg.

Sie bedarf keiner weiteren Widerlegung. Das Rigvedalied ist ein durchaus einheitlicher Dialog zwischen den Helden der Sage, Purûravas und Urvaçî. Nur ist es wahrscheinlich, daß der Schlußvers nicht der Urvaçî, sondern dem Sänger oder Priester in den Mund zu legen ist, wie ja nicht selten in unsern Dialogliedern zum Schluß der Sänger zusammenfassend oder weiter ausblickend das Wort ergreift. Ich glaube aber nicht einmal an die von Geldner angenommenen wenigen sogen. Itihâsa-Verse, die als Worte des Erzählers in den Dialog eingefügt sein sollen.[1] Das ganze ist vielmehr, wie ich mit Hertel annehme, ein lückenloser Dialog, ein durchaus geschlossenes, kleines kultliches Drama.

Als ich im Jahre 1887 dies Dialoglied besprach und übersetzte,[2] da habe ich an eine dramatische Aufführung dieser Szene allerdings noch nicht gedacht, allein ich konnte keinen Augenblick daran zweifeln, daß die indische Tradition vollkommen im Rechte ist, wenn sie in demselben einen ununterbrochen fortlaufenden Dialog zwischen Urvaçî und Purûravas erblickt. Und schon damals fühlte ich mich ergriffen von der eigenartigen Größe und Schönheit dieser uralten Dichtung. Sie ist ganz aus einem Guß. Schlag auf Schlag folgen in dem Dialog Rede und Gegenrede. So tritt das auch in meiner Übersetzung hervor,[3] die sich mir ganz ungesucht aus dem Texte ergab. Irgendwelche prosaische Einschiebsel könnten dieses poetische Kunstwerk nur schädigen, ja sie würden es ruinieren. Die altindischen Zuschauer und Hörer des Dialogs bedurften auch gewiß keiner prosaischen Erklärungen und Ergänzungen, denn ihnen war die Sage von Purûravas und Urvaçî zweifellos

[1] Vgl. Vedische Studien Bd. I, p. 293. 294. Geldner sieht V. 4 und 6 als Itihâsa-Verse an, denen sich dann als dritter noch der Schlußvers anreiht, ebenfalls nicht zum eigentlichen Dialog gehörig. An sich ist die Annahme solcher Itihâsaverse nicht unvereinbar mit dem Charakter des Liedes als Drama. Solche Verse hätte der Sänger zu sprechen, und wir finden ähnliches in andern Dialogen. Ich halte die Annahme hier aber nicht für zutreffend.

[2] In meinem Buch: Griechische Götter und Heroen. Eine Untersuchung ihres ursprünglichen Wesens mit Hilfe der vergleichenden Mythologie. Heft I, Aphrodite, Eros und Hephästos, Berlin 1887, p. 23—39.

[3] Das erkennt Hertel a. a. O. p. 151 in freundlichster Weise an.

sehr wohlbekannt, und gar manches, was uns an dem Liede dunkel erscheint, wurde überdies gewiß durch die Aktion der Sänger und Darsteller, ihre Gesten, ihr Mienenspiel deutlich. Und wenn auch dann noch in diesem Falle für viele ein Rest von dunklen, nicht ohne weiteres faßbaren Wendungen und Anspielungen übrig blieb — auch dann wären prosaische Erklärungen gewiß nicht am Platze gewesen. Wer wollte es ertragen, die göttliche Komödie oder den Faust mit prosaischen Erklärungen versetzt vortragen zu hören, obwohl kein Zweifel darüber bestehen kann, daß diese und andere Dichtungen für die Mehrzahl der Hörer in der Tat gar mancher Erklärung bedürfen würden. Es ist zu allen Zeiten das Recht der Dichter gewesen, im erhabenen Schwung poetischer Begeisterung, im „göttlichen Wahnsinn", sich — wenn es ihnen beliebt — wohl auch in dunklen Worten und Andeutungen zu ergehen, bei denen ihnen vielleicht die Mehrzahl der Hörer nicht mit vollem, klarem Verständnis zu folgen vermochte und noch vermag.

Das gilt nicht zum wenigsten von den ältesten Dichtungen unseres eigenen Volksstammes. Mich hat gerade das vedische Lied von Purûravas und Urvaçî schon vor Jahren in seiner seltsamen, springenden, dunklen und abgerissenen Diktion höchst merkwürdig an altgermanische Dichtungen erinnert, wie sie uns namentlich in der Edda erhalten sind. Ich habe dem damals schon Ausdruck gegeben, und unwillkürlich nahm meine Übersetzung eine Form an, die derjenigen der Eddalieder einigermaßen verwandt ist, — unwillkürlich schlich sich die Alliteration in meine Verdeutschung ein. Und ich empfinde auch heute noch diese Form als die passendste poetische Wiedergabe in unserer Sprache. Daher habe ich nach vielfacher Überlegung an meiner vor zwanzig Jahren veröffentlichten Übersetzung nur an solchen Stellen Änderungen angebracht, wo die inzwischen fortgeschrittene Exegese des Liedes dieselben forderte. Außerdem habe ich die damals fortgelassenen Schlußverse des Dialoges hinzugefügt.

Die Âkhyâna-Theorie hat für mich niemals überzeugende Kraft gehabt, wenigstens soweit der Rigveda in Betracht kommt.[1]

[1] Für die Jâtaka-Literatur mag die Theorie ihre bedingte Bedeutung haben. Auf diese Frage kann ich hier nicht eingehen.

Im Gegensatz dazu stimmte ihr Geldner entschieden bei, auch speziell mit Bezug auf das Dialoglied von Purûravas und Urvaçî.[1] Doch klingt es fast wie ein Widerspruch dazu, wenn er ausdrücklich das enge Ineinandergreifen des Dialogs auch in diesem Liede anerkennt.[2] Da würde die prosaische Ergänzung sich im wesentlichen auf eine Einleitung und ein Schlußstück beschränkt haben müssen. Doch wie dem auch sei, auf jeden Fall muß es dankbar anerkannt werden, daß Geldners eingehende Behandlung des Liedes[3] die Exegese desselben an vielen Punkten entscheidend gefördert hat. Wo ich eine Änderung meiner ursprünglichen Übersetzung für nötig gehalten, war es in der Regel Geldners tiefgründige und scharfsinnige Beweisführung, die mich überzeugt hat. Das schließt nicht aus, daß ich ihm in andern Fällen nicht folgen kann, ja einige Partien seiner Übersetzung für durchaus mißlungen halte. Es liegt schon in der Schwierigkeit und Dunkelheit des Liedes begründet, daß hier kaum jemals ein Forscher mit dem andern durchweg wird übereinstimmen können. Gebe ein jeder seinen Versuch, — das Lebensfähige daran, das Überzeugende wird sich erhalten.

Geldners Behandlung des Liedes besitzt auch noch das Verdienst, die verschiedenen Gestaltungen der Sage durch eine ganze Reihe andrer Werke der indischen Literatur verfolgt zu haben,[4] und er ist in überzeugender Weise dafür eingetreten, daß die dem Rigvedaliede zugrunde liegende Form der Sage sich im wesentlichen mit der Version des Çatapatha-Brâhmaṇa gedeckt haben dürfte,[5] mit der wiederum die im Harivaṃça und im Vishṇupurâṇa erhaltenen Erzählungen eng zusammen-

[1] Vgl. Vedische Studien, Bd. I, p. 284 flg.

[2] Vgl. Vedische Studien, Bd. I, p. 288; s. auch Hertel a. a. O. p. 151. 152.

[3] Vedische Studien, Bd. I, p. 243—295.

[4] Außer Çâtapatha-Brâhmaṇa und Kâṭhakam noch Shaḍguruçishyas Kommentar zu Sarvânukramaṇî des RV, Harivaṃça, Vishṇupurâṇa, Bṛihaddevata, Kathâsaritsâgara und Mahâbharata.

[5] Vgl. Vedische Studien Bd. I, p. 243 flg. (1889). Übrigens war auch schon meine i. J. 1887 gegebene Erklärung des Rigvedaliedes 10, 95 (a. a. O. p. 31 flg.) wesentlich auf dieselbe Voraussetzung aufgebaut. — Der Gedanke, daß die Version des Çat.-Br. in wesentlichen Zügen aus Mißverständnissen des RV-Liedes erwachsen sei, hat sich als unhaltbar erwiesen.

hängen.[1] Es gibt naturgemäß mancherlei Varianten der alten Sage in den verschiedenen Werken der indischen Literatur, in der Hauptsache aber ist sie zweifellos schon zur Zeit des Rigveda, für den Verfasser und die Hörer des Liedes RV 10, 95, dieselbe gewesen wie späterhin, dieselbe insbesondere, wie sie uns das Çatapatha-Brâhmaṇa berichtet. Abweichungen in Einzelheiten sind darum natürlich nicht ausgeschlossen, sie sind vielmehr dasjenige, was man fast selbstverständlich voraussetzen muß, denn ganz wandellos pflegen Dinge dieser Art nicht fortzuleben. Speziell scheint ein solcher Wandel auch sicher nachweisbar in der Beziehung der alten Sage zum Feuerkult, — diese Beziehung selbst aber besteht zweifellos schon seit der ältesten, für uns erreichbaren Zeit altindischen Kulturlebens, wenn auch zunächst in einfachster Form, später mehr und mehr kompliziert und in mancherlei nebeneinander lebenden Varianten, wie sie schon das Çatapatha-Brâhmaṇa zeigt.

Obwohl also die Verbindung der Sage mit dem Feuerkult in Indien uralt und konstant ist, werden wir dennoch gut tun, zu unterscheiden zwischen der Sage, die ihrem Ursprung nach zweifellos urarisch ist, und ihrer Verbindung mit der Feuerreibung, die auf indischem Boden zustande gekommen zu sein scheint.

Es ist das auch darum schon angezeigt, weil das Rigvedalied von Feuerzeugung und Feuerkult mit keinem Worte redet, obwohl sich kaum daran zweifeln läßt, daß es dazu bestimmt war, als kultliches Drama die Erzeugung des heiligen Opferfeuers poetisch zu verherrlichen. Doch das ergab sich nur durch die Einfügung in den Ritus, bei welchem die beiden Reibhölzer mit Purûravas und Urvaçî identifiziert wurden. Im Text liegt es nicht deutlich am Tage. Die Aufgabe des Dialogliedes bestand bloß darin, die alte Sage vom Liebesglück und Trennungsleid jener beiden dramatisch, lebendig, ergreifend vorzuführen.

Wir können daher vor der Mitteilung des Liedes von der rituellen Beziehung desselben absehen. Aber auch über den Inhalt der Sage wollen wir zunächst nur so viel bemerken, wie zum Verständnis des Liedes notwendig ist.

Es geht aus dem Liede selbst deutlich hervor, daß Urvaçî

[1] Vgl. Vedische Studien, Bd. I, p. 259.

— die Apsaras, die Elbin, das unsterbliche Weib — längere Zeit, vier Jahre lang, unter den Sterblichen weilte, mit Purûravas in Liebe verbunden, als sein Weib mit ihm zusammen lebend, seinem Wollen und Wünschen untertan. Daß er ein Mensch, ein Sterblicher, ein Todesgenosse ist, sie dagegen ein nicht-menschliches, übermenschliches, unsterbliches Weib — dieser Gegensatz wird so bestimmt wie nur möglich in mehreren Versen des Liedes betont.[1] Sie weilt bei ihm in verwandelter Gestalt (vírûpâ, V. 16) —, d. h. offenbar als menschliches Weib, nicht als Göttin oder in theriomorphischer Bildung, die die Apsaras-Schwanjungfrau annehmen kann. Er hat sie an ehelicher Liebe keinen Mangel leiden lassen, eher zu viel darin getan, wie eine ihrer Äußerungen andeutet.[2] Dennoch ist sie ihm jählings entflohen, — warum, das wird leider nur flüchtig berührt. Sie wußte, wie die Dinge standen, sie hat ihn einstmals darüber belehrt, er hat nicht auf sie gehört, sich nicht darnach gerichtet, — so hat er sein Glück verloren.[3] Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es sich hier um den Bruch eines Versprechens, die Nichteinhaltung einer Bedingung handelt, wie sie in so vielen verwandten Elbensagen die Zerstörung des auf so außergewöhnlicher Grundlage aufgebauten Liebesglückes, zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen, zur unausbleiblichen, tragischen Folge hat. Welche Bedingung das war, läßt sich aus dem Liede selbst leider nicht ganz deutlich ersehen. Nur vermuten können wir (und zwar mit großer Wahrscheinlichkeit), daß es sich im wesentlichen um dasselbe handelte, was im Çatapatha-Brâhmaṇa erzählt wird: Urvaçî darf den Purûravas niemals nackt sehen, sonst ist sie ihm verloren. Auch die Art, wie er seines Glückes beraubt, zum Bruch des Versprechens veranlaßt wird — nicht durch eigene Hybris, sondern durch eine feige List der Gandharven, die ihm nicht länger die schöne Apsaras gönnen —, scheint im wesentlichen zu der Version des Çatapatha-Brâhmaṇa zu stimmen, wenn auch vielleicht mit einigen Modifikationen. Die feige Absicht, der Blitz, das Lämmergeblök, die in Vers 3 erwähnt werden, sprechen durchaus für diese Annahme. Ebenso wohl auch der Umstand,

[1] Vgl. RV 10, 95, 8. 9. 10. 14. 16. 18.
[2] Vgl. RV 10, 95, 5: utá sma mé 'vyatyâi pṛiṇâsi.
[3] Vgl. RV 10, 95, 11.

daß wesentlich dieselbe Geschichte von der Bedingung und der Art ihrer Verletzung bei Shaḍguruçishya, in seinem Kommentar zur Sarvânukramaṇî des Rigveda, im Harivaṃça und im Vishṇupurâṇa wiederkehrt.[1] Sie scheint die herrschende indische Version des alten Elbenmärleins gewesen zu sein. Ältere Quellen, wie die Yajurveden, die ebenfalls von dem zeitweiligen Liebesbund der Urvaçî und des Purûravas etwas wissen, sagen leider nichts oder doch nichts bestimmtes über die Ursache ihrer Trennung.[2] Nach der Erzählung des Kâṭhaka sieht es fast so aus, als ob das bloße Schwangerwerden der Urvaçî dazu genügte, um sie zu den Göttern zurückkehren zu lassen.[3] Nach der Mâitrâyaṇî Saṃhitâ aber gebiert sie ihren Sohn Âyu noch auf der Erde. Vielleicht hat sie dann den Purûravas verlassen müssen. Dazu würde in Kâlidâsas Drama die Erlaubnis stimmen, welche Indra der Urvaçî gibt: sie möge nach Herzenswunsch beim Purûravas verweilen, bis er Nachkommenschaft erblicke.[4] Also wenn die Verbindung Folgen hat, tritt die Trennung ein. Dies einfache Motiv scheint ein altes zu sein und vielleicht hängt da-

[1] Vgl. Geldner, in den Vedischen Studien, Bd. I, p. 249. 251. 253. 254. Nach der Bṛinaddavatâ soll der Donnerkeil, auf Indras Veranlassung, durch List den Liebesbund der beiden getrennt haben (a. a. O. p. 256), — eine ziemlich plumpe, verstümmelte Version, die mit Umwegen wohl auf diejenige des Çat.-Br. zurückgehen dürfte. Diejenige des Kathâsaritsâgara macht einen noch weniger ursprünglichen Eindruck (a. a. O. p. 258). — Kâlidâsas Version scheint freie Erfindung des Dichters zu sein. Bei ihm betritt Urvaçî, durch Eifersucht sinnbetört, einen Hain, den kein weibliches Wesen betreten darf, und wird alsbald in eine Pflanze verwandelt, die nun entzaubert werden muß.

[2] Vgl. Kâṭhaka 8, 10; Mâitr. S. 1, 6, 12 (p. 106).

[3] Die Stelle Kâṭhaka 8, 10 beginnt: urvaçî vâi purûravasy âsît sântarvatî devân punaḥ parâit so' do deveshv âyur ajâyata etc., d. h. Urvaçî war bei Purûravas; schwanger geworden ging sie wieder zu den Göttern fort; da wurde der Âyu bei den Göttern geboren usw.

[4] Vgl. Kâlidâsas Urvaçî, Anfang des 3. Aktes. Vgl. auch Geldner a. a. O. p. 271. 272: „Die irdische Mission einer Apsaras ist zu Ende, wenn sie schwanger geworden, resp. geboren hat. In der pikanten Erzählung Mhbh. 1, 72 lebt die Apsaras Menakâ lange Zeit mit Viçvâmitra zusammen. Kaum aber hat sie einem Kinde das Leben geschenkt, so verläßt sie Knall und Fall die Tochter und den Geliebten und verschwindet. So erklärt sich die unnatürliche Abneigung oder Gleichgültigkeit der Apsarasen wider ihre eigenen Kinder."

mit die Wendung der Urvaçî im Rigvedaliede zusammen, Purûravas habe ihr auch gegen ihren Willen seine Liebe gespendet.[1] Auf keinen Fall aber reicht es zur Erklärung der Trennung im Rigvedaliede aus, für die wir vielmehr fraglos die Erzählung des Çat. Brâhmaṇa heranziehen müssen, wenn nicht die Anspielungen in Vers 3 unerklärlich bleiben sollen. Wahrscheinlich muß hier, wie ja sonst wohl auch öfters und wie tatsächlich im Çat.-Brâhmaṇa vorliegt, eine Mischung mehrerer Motiven angenommen werden. Ganz klar entscheiden läßt sich die Sache nicht, weil das Rigvedalied zu wenig darüber sagt.

Nach dem Rigvedaliede ist, wie wir sehen werden, der Sohn, den Urvaçî von Purûravas empfangen hat, zur Zeit der Trennung noch nicht geboren, wie im Kâṭhaka und Çat.-Brâhmaṇa. Urvaçî spricht von der zu erwartenden Geburt und verspricht dem Gatten, ihm dereinst den Knaben zuzusenden, auf den er einen Anspruch habe.

Es dürfte zum Verständnis des schwierigen Liedes nicht unwesentlich beitragen, wenn ich hier zunächst die schon mehrfach erwähnte, im Çatapatha-Brâhmaṇa enthaltene Erzählung der Sage im Zusammenhang, wie folgt, mitteile:[2]

Urvaçî, eine Apsaras, liebte den Purûravas, einen Sohn der Iḍâ. Als sie ihn erlangte, sprach sie zu ihm: Drei Mal des Tages sollst du mich mit dem Rohrstabe (d. i. mit dem männlichen Gliede) stoßen. Wenn ich nicht will, sollst du mir aber nicht beiwohnen. Auch will ich dich nicht nackt sehen. Das ist so Sitte bei uns Weibern.

[1] Vers 5, vgl. oben p. 239 und unten die Übersetzung nebst Anmerkung. Es stimmt genau zum Rigvedaverse, wenn im Çat.-Br. gleich zu Anfang Urvaçî sich ausbedingt: „Wenn ich nicht will, dann sollst du mir nicht beiwohnen" (akâmâṃ sma mâ nipadyâsâi). So hat Purûravas tatsächlich schon eine Bedingung verletzt, wenn er ihr auch gegen ihren Willen seine Liebe spendete. Im Hintergrunde mag die Idee der Schwängerung stehen, doch wird dieselbe im RV-Liede nicht ausgesprochen. Vgl. meine Anmerkung unten zu Vers 5.

[2] Çat.-Br. 11, 5, 1 flg. Die Erzählung ist schon mehrfach übersetzt worden. So von Ad. Kuhn, die Herabkunft des Feuers und Göttertranks, 2. Aufl. p. 73—76; L. v. Schroeder, Griech. Götter und Heroen I, p. 24 flg.; K. Geldner, Vedische Studien Bd. 1, p. 244—247. An mehreren Stellen habe ich mich jetzt G.'s Übersetzung angeschlossen.

Und sie verweilte lange Zeit bei ihm. Sie wurde auch schwanger von ihm, solange verweilte sie bei ihm. Da sprachen die Gandharven unter einander: „Fürwahr, schon lange hat diese Urvaçî unter den Menschen geweilt; sehet zu, daß sie wieder zurück kommt!" Es war aber an ihrer Schlafstelle ein Mutterschaf mit zwei Lämmchen angebunden. Da zerrten die Gandharven das eine Lämmchen fort. Sie aber rief: „O weh, als wäre hier kein Mann und kein Mensch, so raubt man mir den Sohn!" Da zerrten sie auch das zweite fort. Und sie sprach wieder so. Er aber dachte da: „Wie sollte das ein Ort ohne Mann und ohne einen Menschen sein, wo ich doch da bin!" Und er sprang nackend auf. Er hielt es für zu lange, daß er sein Gewand umnähme. Da erzeugten die Gandharven einen Blitz, und sie sah ihn ganz nackt, wie am Tage. Da verschwand sie. „Ich bin wieder da", (rief er); doch, ach, sie war verschwunden. Er aber in Sehnsucht irreredend wanderte durch Kurukshetra. Da ist ein Lotussee, mit Namen Anyataḥplaksha, an dessen Ufer wanderte er. Da schwammen Apsarasen in Gestalt von Wasservögeln[1] umher. Als sie ihn nun erkannte, sprach sie: „Das ist ja der Mensch, bei welchem ich weilte." Die (andern) sprachen: „Wollen wir uns ihm doch offenbaren!" „Gut!" (sagte sie). Da offenbarten sie sich ihm. Als er sie nun erkannte, redete er sie an:

„He, Weib, steh still und achte, du Arge!
Laß Wechselrede uns beide halten!
Sonst pflegten vereint wir zu reden und raten,
Es gewährte uns Wonne in einstigen Tagen!"

„Verweile doch, wir wollen uns unterhalten!" so sprach er zu ihr. Da sprach sie zu ihm hinwieder:

„Was soll ich nur tun mit solchem Worte?
Ich schwand, wie die erste der Morgenröten!
Heim reise du wieder, Purûravas!
Schwer bin zu gewinnen ich, wie der Wind."

[1] âtayo bhûtvâ paripupluvire; âti ist ein bestimmter, nicht näher festzustellender Wasservogel, etymologisch vielleicht mit „Ente" verwandt. Geldner sagt „in Schwanengestalt."

„Du hast das nicht getan, was ich dir sagte; jetzt bin ich für dich hier schwer erlangbar. Geh wieder nach Hause!" So sprach sie zu ihm. Da sprach er in seinem Elend:

„Nun stürzt dein Genoß und nie kehrt er wieder,
Nun wird er fahren in weiteste Ferne,
Dann wird er liegen im Schoß des Verderbens,
Dann werden die wütenden Wölfe ihn fressen!"

„Dein Genosse möchte sich jetzt aufhängen oder in einen Abgrund stürzen. Wölfe oder Hunde mögen ihn fressen." So sprach er.

Da sprach sie hinwieder:

„Nicht sterben sollst du, nicht tötlich stürzen,
Nicht sollen die wilden Wölfe dich fressen!
Nur eines erfährst du: Nicht frommt die Freundschaft
Mit Weibern — sie haben Hyänenherzen!"

„Kümmere dich nicht darum! Es gibt keine Freundschaft mit Weibern. Geh wieder nach Hause!" So sagte sie zu ihm. (Und dann sprach sie weiter:)

„Als in fremder Gestalt ich bei Sterblichen wallte,
Da haust' ich vier Herbste dort in den Nächten;
Einen Tropfen Fett nur einmal des Tages
Genoß ich, — nun hab' ich genug und gehe!"

Diesen Dialog in 15 Versen teilen die Verfasser des Rigveda mit.

Ihr (der Urvaçî) Herz aber war gerührt. Sie sprach: „Übers Jahr die Nacht sollst du kommen, dann sollst du eine Nacht bei mir liegen, da wird dir der Sohn geboren sein. Übers Jahr die Nacht kam er, oh! zu den goldnen Palästen. Da sagte man ihm bloß: „Tritt ein!" Dann schickte man sie ihm zu. Sie sprach: „Die Gandharven werden dir am Morgen früh einen Wunsch gewähren, den sollst du wählen." „Wähle du ihn für mich!" (sagte er). „Ich will einer von euch sein! sollst du sprechen," (sagte sie). Am Morgen früh gewährten ihm die Gandharven einen Wunsch. Er sprach: „Ich will einer von

euch sein!“ Sie sprachen: „Nicht gibt es unter den Menschen diese heilige Gestalt des Feuers, mit welcher opfernd man einer von uns wird.“ Sie taten es in einen Topf und gaben ihm das Feuer (sprechend): „Wann du mit diesem opferst, wirst du einer von uns sein.“ Er nahm dies und den Knaben und ging. In einem Walde legte er das Feuer ab und ging mit dem Knaben ins Dorf. „Ich bin wieder da“ (sagte er, zurückkehrend), ach, da war es verschwunden, — das Feuer in den Açvatthabaum, der Topf in die Çamî.[1] Da ging er wieder zu den Gandharven. Sie sprachen: „Ein Jahr lang koche den Brei Câtushprâçya,[2] nimm von dem Açvattha je drei Holzscheite, salbe sie mit Butter und lege sie an, mit Versen, welche die Worte „Holzscheit“ und „Butter“ enthalten. Das Feuer, welches dann entsteht, das wird es sein.“ Dann sagten sie: „Das ist noch etwas undeutlich. Verfertige du das obere Reibholz vom Açvattha, das untere von der Çamî; das Feuer, das dann entsteht, das wird es sein.“ Dann sagten sie: „Das ist noch etwas undeutlich. Verfertige du das obere Reibholz vom Açvattha, das untere Reibholz auch vom Açvattha; das Feuer, das dann entsteht, das wird es sein.“ Er machte sich das obere Reibholz vom Açvattha, das untere Reibholz auch vom Açvattha; das Feuer, das da entstand, das war es; mit diesem opfernd wurde er einer von den Gandharven. Darum möge man das obere Reibholz vom Açvattha verfertigen, das untere auch vom Açvattha; das Feuer, das dann entsteht, das ist es; mit diesem opfernd wird man einer von den Gandharven.

Soweit das Çat.-Brâhmaṇa. Ich habe die wichtige Stelle unverkürzt mitgeteilt, auch den von der Feuerbringung handelnden Schlußteil gleich hier mit gegeben, obwohl er über den Inhalt des Rigvedaliedes schon hinausgeht. Von diesem Schlußteil zu reden, behalte ich mir für später vor und beschränke mich vorderhand auf ein paar Bemerkungen, die die eigentliche Liebesgeschichte des berühmten Paares betreffen.

Deutlich geht aus der Brâhmaṇa-Erzählung der Charakter

[1] Der Açvatthabaum ist Ficus religiosa, die Çamî Mimosa Suma. Aus dem Holz dieser beiden Bäume werden die beiden Reibhölzer, das männliche und das weibliche, resp. das obere und das untere, in der Regel verfertigt.

[2] Ein bestimmter, für vier Personen ausreichender Reisbrei.

der Apsaras Urvaçî als einer Schwanjungfrau hervor, der sich aus dem Rigvedaliede nicht mit voller Sicherheit erschließen ließe, aber einmal anderweitig sichergestellt für das Verständnis des Liedes sich als sehr wertvoll erweist.

In Gestalt eines bestimmten Wasservogels, einer âti, eines Schwanes, einer Ente oder dgl. m. — ganz sicher läßt sich das nicht feststellen — schwimmt Urvaçî mit ihren Gefährtinnen, den andern Apsaras, im Lotussee Anyataḥplaksha umher. So trifft sie der seines Glückes beraubte Purûravas, dem sie sich dann wieder in der ihm bekannten Gestalt eines schönen Weibes offenbart. Wir sehen daraus, daß die Wasservögel, die âtáyaḥ, welche das Rigvedalied Vers 9 erwähnt, mehr sind als ein bloßer Vergleich, daß sie das theriomorphische Wesen der Apsaras andeuten sollen. „Sie putzen den Leib wie Wasservögel", weil solche Vogelgestalt mit zu ihrer Natur gehört, eine Vorzugsgestalt der mannigfach verwandlungsfähigen Elbin ist. Das zeigen uns deutlich die nahe verwandten germanischen Schwanjungfrauensagen; das zeigen uns auch verwandte Mythen und Sagen des Griechenvolkes, wie ich seinerzeit darzulegen versucht habe.[1] Doch die Vogelgestalt ist nicht die einzige theriomorphische Bildung, in der diese Wesen erscheinen können. Es gibt derselben viele, zum Teil auch ungeheuerliche, wie die verwandten Sagen uns lehren, von denen ich nur die Melusinensage erwähnen will. Und die Erzählung des Brâhmaṇa läßt unzweifelhaft deutlich noch eine solche Tiergestalt der verwandlungsfähigen Apsaras erkennen. Sie ergibt sich aus der seltsamen Geschichte von den beiden Lämmchen, die samt dem Mutterschaf an der Bettstatt der Urvaçî angebunden gewesen sein sollen und deren Raub die Katastrophe herbeiführt. Die Lämmchen sind Urvaçîs Kinder, das sagt sie selbst deutlich genug. „Man raubt mir den Sohn", ruft sie aus, wie die Gandharven ihr das Lämmchen, den jungen Widder, rauben. So muß ihr selbst die Schafgestalt eigen sein, sie selbst ist im Grunde das Mutterschaf, zu dem jene Lämmchen gehören, denn es sind ja doch ihre Kinder! Es deutet das, wie ich schon früher eingehend dargelegt habe,[2] auf eine ältere Form der

[1] Vgl. Griech. Götter und Heroen, I, p. 39 flg.
[2] Vgl. Griech. Götter und Heroen I, p. 53 flg.

Sage zurück, in welcher die Bedingung des Zusammenlebens nicht darin bestand, daß die elbische Frau den sterblichen Mann nicht nackt sehen durfte, sondern vielmehr darin, daß es dem sterblichen Manne verboten war, die Elbin in ihrer wahren Gestalt zu erblicken. Dann muß die Trennung mit unerbittlicher Notwendigkeit eintreten, weil der sterbliche Teil das Geheimnis des Wesens nicht kennen darf, das aus einer höheren Welt stammend sich ihm in Liebe verbunden hat. Das allein ist eine wirklich ausreichende und verständliche Motivierung jenes Verbotes, während man durchaus nicht begreift, warum die Elbin, die Apsaras Urvaçî, ihren menschlichen Gatten nicht nackt sehen darf. Was sie selbst zur Begründung dessen anführt — „das ist bei uns Weibern so Sitte" — kann unmöglich befriedigen. Dagegen ist in den germanischen und romanischen Sagen vom Typus der Melusinensage, der rauhen Els u. dgl. m. Alles durchaus wohl begründet, und sie sind in diesem Zuge älter und ursprünglicher als die indische Sage. Es gilt das auch für die griechische Sage von Eros und Psyche, nur daß hier der Mann das dämonische Wesen ist, dessen eigentliche Gestalt die Geliebte nicht sehen und kennen darf. Desgleichen auch für die Sage von Lohengrin, dem Schwanenritter, der ursprünglich das männliche Gegenstück der Schwanenjungfrau darstellt. Nach „Nam' und Art" darf ihn die Geliebte nicht fragen, sonst muß er unwiderruflich von ihr scheiden.[1]

In Indien läßt sich die Sage in dieser — zweifellos älteren — Fassung nicht sicher nachweisen, denn auch für das Rigvedalied, obwohl es nur dunkle Andeutungen gibt, dürfte es das Nächstliegendste sein, eine Version der Erzählung vorauszusetzen, welche sich im wesentlichen mit derjenigen des Çatapaṭha-Brâhmaṇa deckte. Die vorauszusetzende ältere Fassung erklärt uns aber einen der seltsamsten und dunkelsten Züge der indischen Sage, der bei der Katastrophe von ausschlaggebender Wichtigkeit ist, — die Geschichte von dem an der Bettstelle der Urvaçî angebundenen Mutterschaf mit den zwei Lämmchen, welch letztere doch wieder Urvaçî als ihre eigenen Kinder bezeichnet. Der Apsaras, der Wolkenwasserfrau, war

[1] Vgl. Griech. Götter und Heroen I, p. 52—55.

offenbar neben der Schwangestalt auch noch eine andre theriomorphische Bildung, die des Schafes eigentümlich, die so gut für die Wolkenwesen paßt.[1] Aus diesem Grunde gebiert sie Lämmchen, und wir können vermuten, daß der Blitz der Gandharven sie ursprünglich etwa dabei überrascht, wie sie als Mutterschaf sich ihrer Lämmchen annimmt, sie tränkt oder sonstwie versorgt. In dieser Gestalt von Purûravas erblickt, muß sie ihn verlassen.

Eine solche oder ähnliche Motivierung der Katastrophe würde zu den verwandten Sagen der andern arischen Völker stimmen und das seltsame Mutterschaf mit den Lämmchen wäre als Rest derselben noch übrig geblieben.

Der Dialog des Rigveda, den ich nunmehr in meiner Übersetzung mitteile, spielt sich offenbar am See ab, wo Purûravas die verlorene Geliebte wiederfindet. Man hat ihn daher auch den Seedialog genannt.

RV 10, 95.

Purûravas:

1. He, Weib, steh still und achte,[2] du Arge!
Laß Wechselrede uns beide halten!
Sonst pflegten vereint wir zu reden und raten,
Es gewährte uns Wonne in einstigen Tagen[3]

Urvaçî:

2. Was soll ich nur tun mit solchem Worte?
Ich schwand wie die erste der Morgenröten;
Heim reise du wieder, Purûravas,
Schwer bin zu gewinnen ich wie der Wind.

[1] Vgl. Griech. Götter und Heroen I, p. 48—50.

[2] Wörtlich „steh still mit dem Sinne", mánasâ tishṭha.

[3] In meiner ersten Übersetzung des Liedes (Griech. Götter und Heroen I, p. 37) schrieb ich „in kommenden Tagen"; durch Geldners Auseinandersetzung (Ved. Stud. I, p. 265) habe ich mich davon überzeugen lassen, daß hier vielmehr von einstigen, vergangenen Tagen die Rede ist. Auch seiner Auffassung der vorausgehenden Zeile, speziell des Wortes ánudita, schließe ich mich im wesentlichen an. Das Negative des Ausdruckes habe ich ins Positive umgesetzt. Wörtlich: Nicht unausgesprochen (blieben sonst) diese unser beider Beratungen (das Reden und Raten), sie gewährten uns Wonne an einem früheren Tage.

Purûravas:

3. Schön schoß sie dahin wie der Pfeil aus dem Köcher,
Wie ein schnelles Geschoß, das Schätze erbeutet!
Unmännliche Leute machten es blitzen,
Eines Lammes Blöken ließen sie hören.[1]

4. Den Schwäher beschenkte sie mit Schätzen,
Zu Willen war sie dem Buhlen im Hause;
Sie hatte ein Heim, so wie sie es wünschte,
Mit dem Stabe gestoßen bei Nacht und bei Tage.[2]

Urvaçî:

5. Du stießest mich dreimal des Tags mit dem Stabe,
Du fülltest mir ein, auch wenn ich nicht wollte;[3]
Purûravas, dir war ich zu Willen,
Du warest, o Held, meines Leibes Herrscher.

[1] In diesem wichtigen, aber freilich auch sehr schwierigen Verse gedenkt Purûravas der Katastrophe, der jähen Flucht seiner geliebten Urvaçî. Die wörtliche Übersetzung der beiden letzten Zeilen würde etwa lauten: Bei unmännlicher (feiger) Absicht blitzte es gleichsam; die Spielleute, d. h. die Gandharven (vgl. Geldner a. a. O. p. 269), ließen ein Geblök vernehmen wie ein Lamm. — Die Gandharven, denen eigentlich der Blitz nicht zukommt, rufen — wie Geldner a. a. O. p. 267 treffend erklärt — eine blitzartige Helle hervor. Sie ahmen auch das Geblök eines Lämmchens nach, um die Täuschung zu erwecken, als sei dem Söhnchen der Urvaçî etwas zugestoßen, als rufe es kläglich nach der Mutter. — Wenn meine oben mitgeteilte Vermutung einer ältern Form der Sage richtig ist, so konnte dies klägliche Blöken die Urvaçî veranlassen in Mutterschafgestalt zu ihrem Lämmchen zu eilen, und in der dann erzeugten Helle wird sie von Purûravas so gesehen, ist damit verraten und muß alsbald scheiden. Er sieht sie nur noch schnell in der Luft dahinschießen.

[2] In diesem Verse gedenkt Purûravas des vorausgegangenen glücklichen Zusammenlebens mit der Geliebten.

[3] Geldner übersetzt a. a. O. p. 271: „und du hast mich auch dick gemacht, obwohl ich das nicht wollte". — Nicht gerade schön — doch das mag auf sich beruhen. Ich halte diese Übersetzung für sprachlich kaum möglich, wegen des Dativs ávyatyâi. Doch glaube auch ich, daß mit diesem Verse auf eine Schwängerung der Urvaçî hingedeutet wird, oder daß doch wenigstens dieser alte Gedanke noch verschleiert im Hintergrunde steht.

Purûravas:

6. Schön singend die Schar, in Liebe verbunden,
Im See sich spiegelnd, vereinigt eilend;
Wie rötlicher Schmuck, so sah man sie reisen,
Wie Brüllen der Kühe, so hörte man's brausen.[1]

Purûravas:

8. Ein Mensch nur naht' ich nicht menschlichen Weibern,
Es fiel ihr Gewand und ich fing an zu kosen;[2]
Sie fuhren zurück wie die furchtsame Natter,
Wie Rosse, die wider den Wagen stoßen.

Urvaçî:

9. Wenn der sterbliche Mann sich mengt in die Scharen
Unsterblicher Weiber, nach ihrem Willen,
Dann putzen den Leib sie wie Wasservögel,
Wie spielende Rosse sieht man sie beißen.[3]

Purûravas:

10. Wie ein fallender Blitz so sah ich sie blinken,
Die Wasserfrau brachte mir Wunsches Erfüllung;

[1] Diesen Vers hat Geldner ganz anders, und, wie mich dünkt, recht unglücklich übersetzt (vgl. a. a. O. p. 273). Ich sah schon früher und sehe noch jetzt darin ein Erinnern des Purûravas an sein erstes Zusammentreffen mit Urvaçî, der die liebende Vereinigung folgte. Auch damals hat er sie, die echte Schwanjungfrau, mit ihren Genossinnen zusammen, am See getroffen. Schön singend im See sich spiegelnd, kommt die eng verbundene Kette der prächtigen Wasservögel dahergeflogen. An dasselbe so bedeutungsvolle Erlebnis erinnern auch die Verse 8 und 9 deutlich genug. Vers 7 gehört weiter unten hin.

[2] Die Schar der in Vogelgestalt herangekommenen Apsarasen läßt die Hülle fallen, Purûravas sieht die schönen, überirdischen Weiber und naht sich ihnen, von Liebe erfaßt, zunächst sie erschreckend und in Verwirrung setzend. Eine echte Schwanjungfrauengeschichte.

[3] Urvaçî gibt zu verstehen, daß ihr und ihren Gefährtinnen die Annäherung des Purûravas, trotz des anfänglichen Schreckens, ganz recht war. Eben noch Wasservögel, putzen sie sich ganz kokett nach Art solcher und wehren sich nicht ernstlich, wie Rosse, die nur im Spiel um sich beißen.

Geboren werde ein Held aus dem Wasser,
Urvaçî verleihe ihm langes Leben.[1]

Urvaçî:

7. Es wachen bei ihm die Weiber der Götter,
Bei seiner Geburt — ihn reiften die Ströme;
Zum furchtbaren Kampfe, zur Feindetötung
Ließen die Götter dich selber reifen.[2]

11. Schön bist du geschaffen, Schutz zu verleihen,
Deine Mannheit hast du an mir bewähret;

[1] Fortfahrend in der Schilderung gedenkt Purûravas dessen, daß es die strahlend schöne Urvaçî war, die ihn dann mit ihrer Liebe beglückte. Nun hofft er, als Frucht ihrer Verbindung werde ein heldenhafter Sohn geboren werden, dem die göttliche Mutter Langlebigkeit verleihen soll. Die Formen janishṭa und tirata sind als unechte Konjunktive futurisch zu fassen, wie es auch Geldner a. a. O. p. 278 tut, während ich früher praeterital übersetzte (a. a. O. p. 38). Formell ist beides möglich, doch ist es gewiß wahrscheinlich, daß der Sohn hier als noch nicht geboren angenommen wird. Seine Geburt „aus dem Wasser" läßt an Agni apâṃ napât denken, noch deutlicher die Schilderung des folgenden Verses. Wenn Geldner die letzte Zeile übersetzt: „Die Urvaçî soll noch lange leben!" so kann ich das nicht billigen. Der Göttin gegenüber ist der Wunsch unpassend, nur auf den Sohn kann es sich beziehen.

[2] In der Erklärung dieses Verses schließe ich mich zum Teil Geldner an (a. a. O. p. 274 flg.). Es ist von der zukünftigen Geburt des Âyu die Rede. Da werden die Götterweiber bei ihm wachen, wie sie es bei der Geburt des Agni apâṃ napât, des aus den Wassern geborenen Feuers, tun. Die himmlischen Ströme, denen die Apsaras so nahe steht, haben ihn schon in ihr im Mutterleibe reifen lassen. So ließen schon früher die Götter den Purûravas selbst reifen und stark werden zum Kampf und zur Besiegung der Feinde, resp. der bösen Dämonen. [Der Sohn ist der wieder werdende Vater. In solcher Wiedergeburt ist ihm Kampf und herrlicher Sieg bestimmt.] Der folgende Vers, der des Purûravas schon bewährte Manneskraft preist, schließt sich sehr passend hier an, wie der Vers 7 selbst am passendsten auf Vers 10 folgt. Ich halte es für um so mehr notwendig, Vers 7 an diese Stelle — zwischen 10 und 11 — zu rücken, als er an seiner überlieferten Stelle den Zusammenhang empfindlich stört, die Schilderung des ersten Zusammentreffens der beiden ganz sinnwidrig unterbricht.

Wohl wissend wies ich dir die Gefahren,
Nicht hörtest du leider, nun verlorst du das Glück.[1]

Purûravas:

12. Wenn der Sohn geboren, wann sucht er den Vater?
Er wird noch weinen, weiß er erst alles!
Wer darf einträchtige Gatten trennen,
Wenn das Feuer noch flammt im Hause der Eltern?[2]

Urvaçî:

13. Wenn die Träne ihm rollt, dann red' ich zum Sohne,
Nicht jammernd soll er nach Liebe lechzen;
Was dein ist bei uns, das will ich dir senden![3]
Nicht erlangst du mich, Tor, geh lieber nach Hause!

Purûravas:

14. Nun stürzt dein Genoß und nie kehrt er wieder,[4]
Nun wird er fahren in weiteste Ferne!

[1] Wörtlich: Als eine Kundige wies ich dich an an jenem Tage; du hörtest nicht auf mich, — was willst du nun reden als ein nicht Genießender (d. h. ein Glückloser, des Genusses, des Glückes Beraubter)? Etwas Spöttisches in dieser Wendung stimmt ganz zum Charakter der Apsaras, die sich selbst in Vers 15 noch kräftiger charakterisiert. Sie ist ja die himmlische Hetäre. — Geldner sagt: Du hörtest nicht auf mich; was redest du nutzlos?

[2] Die Trennung des Purûravas und der Urvaçî erscheint, wie Geldner richtig (a. a. O. p. 279) bemerkt, um so unnatürlicher, als die Schwiegereltern noch nicht, nach bekannter indischer Sitte (Manu 6, 2), zu hohen Alters wegen die Ehegemeinschaft gelöst haben." — Vgl. dazu auch oben Vers 4, aus dem wir ersehen, daß das junge Ehepaar in Hausgemeinschaft mit dem Schwiegervater lebte, nach der alten Sitte der in Indien noch erhaltenen joint family oder Großfamilie.

[3] Mit diesen Worten deutet Urvaçî offenbar an, daß sie, wie es sich gebührt, wenn die Zeit dazu gekommen, nicht verfehlen werde, dem Purûravas ihren gemeinsamen Sohn zuzusenden. Darauf hat er als Vater einen Anspruch. Mehr aber soll er keinesfalls zu erlangen hoffen, wie die folgende Zeile in herbem Tone erklärt.

[4] Trotz der Aussicht auf die Erlangung des Sohnes gerät Purûravas durch die entschiedene Ablehnung seines Begehrens nach Wiedervereinigung mit der Urvaçî in helle Verzweiflung und droht

Dann wird er liegen im Schoß des Verderbens,
Dann werden die wütenden Wölfe ihn fressen!

Urvaçî:

15. Nicht sterben sollst du, nicht tötlich stürzen,
Nicht sollen die wilden Wölfe dich fressen;
Nur eines erfährst du: Nicht frommt die Freundschaft
Mit Weibern — sie haben Hyänenherzen![1]

Als in fremder Gestalt ich bei Sterblichen wallte,
Da haust' ich vier Herbste[2] dort in den Nächten;
Einen Tropfen Fett nur einmal des Tages
Genoß ich, nun hab' ich genug und gehe!
(Sie entfernt sich.)[3]

Purûravas:

17. Sie erfullt die Luft, sie durchmißt den Dunstkreis,
Urvaçî verehre ich, ihr Liebster;[4]

sich das Leben zu nehmen Es scheint, daß er sich durch den Sturz in einen Abgrund ur. oringen will. Die beiden letzten Zeilen malen die traurigen Folgen drastisch und kläglich aus. — Unter dem Genoß ist der Genosse der Liebesfreuden zu verstehen, der Buhle, der Liebste. Das Wort (sudeva) bedeutet eigentlich „der schön Spielende", d. h. der sich auf das Liebesspiel versteht.

[1] Ich zweifle nicht daran, daß die Tradition recht hat, diesen Vers der Urvaçî in den Mund zu legen. Sie charakterisiert sich selbst und ihresgleichen mit fast frivoler Offenheit, zugleich mit einigem Spott gegen den armen Mann, der deswegen sich das Leben nehmen will. Oldenberg meinte, die Klage über die Hyänenherzen der Weiber passe in jeden andern Mund besser als in den der Urvaçî, und wollte dieselbe von einem Tröster, dem Sohne der beiden (!), gesprochen sein lassen (Ztschr. d. D. M. Ges. Bd. 39 p. 74). Ein kapitaler Irrtum, wie schon Geldner gezeigt hat (a. a. O. p. 282). Von einer „Klage" kann hier überhaupt nicht die Rede sein; noch weniger läßt sich dieselbe — mit völliger Zerreißung der Situation — dem inzwischen erschienenen Sohne des Paares in den Mund legen.

[2] D. h. Jahre; pars pro toto.

[3] Diese szenische Bemerkung stammt von mir. Geldner will Vers 16 und 17 umstellen (a. a. O. p. 284). Irrigerweise, wie ich glaube. An der überlieferten Reihenfolge der Verse ist nichts auszusetzen.

[4] Für die Übersetzung von vasishṭha vgl. Geldner a. a. O. p. 282 flg.

Es soll dich suchen des Opfers Spende —
O wende dich wieder! Es brennt mir das Herz![1]

Der Sänger (abschließend):

18. Dies sagten dir, Sohn der Iḍâ, die Götter:
Du bist doch nun ein Genoß des Todes!
Dein Geschlecht soll opfernd die Götter ehren,
Du selbst sollst im Himmel selig werden.[2]

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal in Kürze die Entwicklung der ergreifenden Szene.

Purûravas trifft die verlorene Urvaçî am Ufer des Sees, — wohl nicht allein, sondern im Verein mit andern Apsarasen, wie das Çatapatha-Brâhmaṇa erzählt. Er ruft sie an und bittet die Grausame, die ihm entflohen ist, um eine Unterredung, wie in früheren, glücklicheren Tagen. Sie erklärt das recht kühl für ganz zwecklos, da sie ihm doch endgültig verloren sei. Er erinnert daran, daß doch nur ein schmählicher Betrug die Katastrophe herbeigeführt habe, und erinnert sie weiter an die glückliche Zeit ihres gemeinsamen Liebeslebens. Das bestätigt Urvaçî, bemerkt aber doch, daß er dabei sich nicht so ganz nach ihren Wünschen gerichtet habe. Mit begeisterten Worten gedenkt er jetzt ihres ersten Zusammentreffens, da die Schwanjungfrau mit ihren Genossinnen über den See zu ihm geflogen kam. Wie er ihnen sich nahte, ihr Gewand fallen sah, zu kosen begann, — wie sie da scheu vor ihm zurückfuhren. Sie fällt ein und schildert die Szene weiter, ihren

[1] Dieser Vers ist nur dann recht zu verstehen, wenn Urvaçî mit dem letzten Worte des V. 16, carâmi „ich gehe", auch wirklich geht und endgültig scheidet. Purûravas sieht sie — so wird angenommen — durch die Luft, durch den Dunstkreis hinziehen, starrt ihr verzweifelnd nach, verspricht ihr Opferspenden, fleht sie noch einmal an, umzukehren, kann aber dann nichts weiter tun, als mit einem Schlußwort die Qual seines Innern auszudrücken.

[2] Nach dem Vorausgegangenen kann dieser letzte Vers nicht mehr von Urvaçî gesprochen werden. Er paßt auch seinem Inhalt nach gar nicht für sie. Er paßt nur in den Mund eines Sängers oder Priesters, der dieses Lied, wie so manches andre Dialoglied, ernst zusammenfassend abschließt. In diesem einen Punkte weiche ich von der Tradition ab, die auch hier noch Urvaçî sprechen läßt.

freien Willen, ihr kokettes Entgegenkommen hervorhebend. Nun preist er das große Glück, das sie ihm geschenkt, seines Wunsches Erfüllung, — und hofft, sie werde ihm noch einen heldenhaften Sohn schenken. Urvaçî erklärt, daß dazu die beste Aussicht vorhanden sei. Die Götterweiber selbst würden bei der Geburt des Knaben wachen. Preiswerte göttliche Ströme hätten ihn in ihr, im Mutterleibe, reifen lassen; den Vater, Purûravas selbst, hatten so die Götter wachsen und reifen lassen, ein Held und Feindetöter zu werden. Und Urvaçî preist weiter die Manneskraft des Purûravas, die sich an ihr bewährt habe. Doch leider habe er ihre Warnung nicht beachtet und darum sein Glück verloren. Purûravas macht die Geliebte darauf aufmerksam, wie traurig es für den Sohn sein werde, wenn die Eltern getrennt sind. Wer dürfe einträchtige Gatten trennen? Urvaçî erwidert, sie werde den Sohn schon trösten und ihn schließlich dem Vater zusenden. Sie aber sei für ihn verloren, er solle nur nach Hause gehen. Nun ruft er verzweifelt, das sei sein Ende, er müsse sich das Leben nehmen. Sie erwidert, das täte nicht not, er solle sich trösten. Habe er doch nur die Grausamkeit des Weiberherzens kennen gelernt. Übrigens sei sie ganze vier Jahre unter sterblichen Menschen gewesen, habe nun genug davon und gehe.

Damit entschwindet sie ihm. Purûravas starrt ihr nach, sieht sie durch die Luft dahinziehen, fleht sie vergeblich jammernd noch einmal an, zurückzukehren und steht qualerfüllt, schmerzzerrissen da.

Der Sänger oder Priester aber erinnert ihn, ermahnend, besänftigend und tröstend an ein Wort der Götter: Er solle nicht vergessen, daß er ein Sterblicher sei, ein Genosse des Todes. Kein Genosse also unsterblicher Wesen. Sein Geschlecht, das Geschlecht der Menschen, solle die Götter mit Opfern ehren. Dann winke ihm — dem Verzweifelnden — einstmals, nach dem Tode, selige Freude im Himmel droben.

Es kann keinen passenderen Abschluß geben. Und überhaupt erscheint der ganze Dialog als ein tadelloses Kunstwerk, in welchem nur Vers 7 stört, wenn man ihn an der überlieferten Stelle stehn läßt. Rückt man ihn dagegen, wie ich es getan habe, zwischen Vers 10 und 11 ein, so bessert und vertieft er dort den Sinn und den Zusammenhang der Verse.

Das kleine Drama zeigt einen kunstvollen Aufbau. Dem ersten leidenschaftlichen Zuruf von seiten des Purûravas, seiner dringenden Bitte um ein vertrauliches Gespräch, wie sie einst es so oft gepflegt, setzt Urvaçî gleich die unverhüllte Ablehnung entgegen. Doch er gibt sich damit nicht zufrieden. Er hebt hervor, daß doch nur ein schmählicher Betrug sie ihm entfremdet habe, und stellt ihr das Bild des gemeinsamen glücklichen Liebeslebens im Familienverbande vor die Augen. Das bestätigt Urvaçî, doch nicht ohne gewichtige Einschränkung. Immerhin, sie leiht ihm das Ohr, sie redet mit ihm — so glaubt er noch nicht alles verloren. Und nun entwirft er mit lebhaften Farben, begeistert, das Bild ihres ersten, überraschenden und beglückenden Zusammentreffens. Das fesselt das schöne Weib und sie malt die Szene nicht ohne Koketterie selbst weiter aus. Purûravas preist das Glück, das die schöne Wasserfrau, die Nixe, die Apsaras ihm geschenkt, und spricht die Hoffnung aus, daß dieser Verbindung auch ein Sprößling, ein edler Sohn entspringen werde. Diese Hoffnung bestätigt ihm die Göttin, sieht schon die bei der Geburt hilfreichen Götterfrauen um sich. Schon sei das Kind in ihr gewachsen, durch höhere Mächte gereift, wie einst die Götter auch den Purûravas schon zum Helden erwachsen ließen. Ein Held, ein Mann, ein Schützer — ja, das sei er! Doch leider — und damit beginnt der Abfall von dem in der Mitte der Szene erreichten Höhepunkt der Unterredung — leider habe er ihre Warnung nicht beachtet und so sei sie ihm verloren. Nun weist er, fast kläglich, auf das traurige Los hin, das den vaterlos aufwachsenden Sohn erwarte, — auf die Unmöglichkeit, daß so junges Liebesglück so früh zerstört werden dürfe. Sie wird dem gegenüber nun wieder merklich kühler, — sagt, sie werde den Sohn schon trösten und ihn schließlich dem Vater zusenden. Damit solle und müsse er sich zufrieden geben. Da tritt die Verzweiflung bei Purûravas ein. Er droht, sich das Leben zu nehmen. Das bringt bei ihr aber das Gegenteil der gewünschten Wirkung hervor. Eiskalt, spöttisch, fast frivol klingt die Antwort. Er werde schon nicht sterben, — habe ja bloß Weibernatur kennen gelernt. Sie sei lange unter Sterblichen gewesen, habe genug davon und gehe. Purûravas sieht sie durch die Luft hinziehen — das geht aus seinen unmittelbar folgenden Worten hervor. Ver-

zweifelnd fleht er sie noch einmal an, umzukehren. Nun spricht er zu ihr schon nicht mehr, wie zu dem geliebten Weibe, — nein, wie zu einer Göttin, die er verehren, der er opfern will. Alles vergeblich. Sie ist fort für immer! Und in diese Tragik hinein klingt nur noch leise versöhnend das mahnende, tröstende Schlußwort des Sängers — ein voller, aber gedämpfter Akkord.

Die Schilderung der Charaktere ist meisterhaft. Der heldenhafte Mann, dem es gelungen, in kühnem Wagemut sich ein göttliches Weib zu erringen, — der, nicht allzu ängstlich auf die ausbedungenen Vorsichtsmaßregeln achtend, durch feigen Trug soweit gebracht wird, daß ihm sein Glück aus der Hand entfliegt; der mit aller Energie es wieder zu erringen sucht, sobald sich die Gelegenheit bietet, aber als Mensch, höheren Wesen und Ordnungen gegenüber stehend, vergeblich kämpft, bis er verzweifelnd nochmals und endgültig die Geliebte verschwinden sieht. Nicht ganz ohne Trost — denn den Sohn darf er sicher erwarten. Und ihm gegenüber die Apsaras, die himmlische Hetäre, — wie Geldner sie schildert — mit allem Liebreiz, aber auch überlegener Kühle und Frivolität ausgestattet; die Nixe, die Undinennatur, wie wir ergänzend hinzu setzen können. Sie, die ewig junge, ewig schöne himmlische Nymphe, für die es in der Welt der Unsterblichen nie endende Liebesfreuden gibt, hat zur Abwechslung einmal auch die Liebe eines heldenhaften Sterblichen gern genossen, — recht ausgiebig, vier Jahre lang. Es scheint ihr schon fast zu viel geworden zu sein. Auf jeden Fall gibt es für sie, nachdem der Vertrag verletzt ist, keinen Gedanken mehr an ein Zurück. Das stellt sie ganz realistisch kühl immer wieder fest. Und man hat nicht den Eindruck, daß sie es bedauert. Daß Purûravas an der Katastrôphe tatsächlich ganz unschuldig ist, daß ihn nur eine feige List der Gandharven, der elbischen Buhlen der Apsaras, um sein Glück gebracht hat, scheint sie wenig zu rühren. Die Schilderung der häuslichen, ehelichen Freuden läßt sie nicht ohne einige Kritik passieren. Erst das Bild ihres ersten Zusammentreffens mit Purûravas scheint eine angenehme Erinnerung zu wecken, auf die sie einen Moment ein wenig kokett eingeht, um dann auch die von Purûravas ersehnte Geburt eines Sohnes als sicher erfolgend in Aussicht zu stellen, zugleich aber auch die endgültige Lösung des Liebesverhältnisses

nochmals zu bestätigen. Wie dann Purûravas sentimental und gar tragisch wird, berührt sie das offenbar nur höchst unangenehm. Sie lehnt diesen Ton kühl und spöttisch ab. Er bewegt sie offenbar, der Unterhaltung nun rasch ein Ende zu machen. Den Sohn solle Purûravas haben, weiter nichts. Im übrigen sei sie lang genug bei den Sterblichen gewesen und müsse nun gehen.

Durch die Natur der Urvaçî, durch ihr elbisches Wesen ist die Tragik der Entwicklung eigentlich schon von vornherein gegeben. Dieses Paar, ob auch zeitweilig in leidenschaftlicher Liebe vereint, ist zu verschiedenen Wesens, um dauernd glücklich zusammen leben zu können. Der Mensch und die Nixe, die Elbin — es hängt an einem Haar, ihr Glück, und so bricht es plötzlich zusammen.

Diese tiefliegende, in den uralten Wurzeln der Sage begründete Tragik — dieselbe, die uns mutatis mutandis noch heute im Lohengrin erschüttert[1] — sie kommt in dem Drama des Rigveda zur vollen, ergreifenden Ausprägung. Das Çatapatha-Brâhmaṇa zeigt dem gegenüber schon eine bedeutende Abschwächung, wenn am Schluß des Dialoges Urvaçîs Herz gerührt wird und sie den Purûravas auffordert, übers Jahr sie an ihrem himmlischen Wohnort zu besuchen und eine Nacht bei ihr zu liegen, was er dann auch tatsächlich tut. Eine weitere Abschwächung in derselben Richtung liegt darin, daß die Gandharven dem Purûravas ein Feuer anzulegen lehren, mit welchem opfernd er einer der Ihrigen wird, also auch ein Gandharve, der als solcher der Gemeinschaft der Apsaras teilhaftig ist. Mit solchen Abschwächungen lebt die Sage auch in späteren Darstellungen fort,[2] das Drama des Rigveda aber hat ihre volle Tragik erhalten und bringt sie zu erschütterndem Ausdruck. Das muß bei einer Aufführung vor Volksgenossen,

[1] Vgl. L. v. Schroeder, Griech. Götter und Heroen I p. 53 flg.

[2] So im Harivaṃça, im Vishṇupurâṇa, im Kathâsaritsâgara. Vgl. Geldner, Ved. Studien I p. 252 flg. 293. Die Versionen in der Bṛihaddevatâ und in Shaḍguruçishyas Kommentar zur Sarvânukramaṇî des Rigveda (a. a. O. p. 249. 256) berichten — wie der Rigveda und gewiß im Anschluß an ihn — von endgültiger Trennung. Ihre kurzen, dürren Angaben lassen nur nichts von der Tragik des Gegenstandes empfinden.

denen die Sage so geläufig war wie uns etwa die Lohengrinsage, weit stärker zur Geltung gekommen sein und die Herzen bewegt haben, als wir das jetzt lesend nachempfinden können.

Nach der Erzählung des Brâhmaṇa trifft Purûravas die verlorene Urvaçî mit den andern Apsarasen zusammen am See wieder, wo sich dann der Dialog entspinnt. Ich möchte es für wahrscheinlich halten, daß wir uns auch für die Aufführung des Rigveda-Dramas die Situation ähnlich zu denken haben, daß Urvaçî also in der Schar ihrer Gefährtinnen, von ihnen umgeben auftritt. Das Lied gibt zu solcher Annahme keinen Anhaltspunkt, — die andern Apsarasen, die für Purûravas übrigens auch kein Interesse haben, da sein Herz so fest an Urvaçî hängt — ein schöner Zug im Charakter des Sterblichen, der so stark mit dem Empfinden der Apsaras kontrastiert —, sie mögen sich inzwischen zurückgezogen haben. Alles Interesse konzentriert sich ausschließlich auf das Liebespaar Purûravas und Urvaçî. Jene Vermutung, die wir auf Grund der Brâhmaṇa-erzählung aufstellen dürfen, ist aber nicht ohne szenische Bedeutung. Erinnern wir uns dessen, was wir früher ausgeführt haben, daß der Tanz beim kultlichen Drama von Anbeginn eine fundamentale Bedeutung hatte; daß wir einen Waffentanz der Maruts, einen Tanz des Indra beim vedischen kultlichen Drama mit größter Wahrscheinlichkeit vermuten durften, ja mußten. Erinnern wir uns ferner dessen, daß die Apsarasen als himmlische Bajaderen, Natchmädchen, Tänzerinnen gedacht werden; daß nach der sagenhaften indischen Tradition von der Entstehung des Dramas Apsarasen und Gandharven die ersten Akteure des aus dem Tanz erwachsenden Schauspiels bilden. Dann liegt die Vermutung doch wohl nicht ferne, daß unser kultliches Drama durch einen Tanz der Apsarasen, mit Urvaçî in ihrer Mitte, eingeleitet wurde. Gandharven mögen die Musik dazu gemacht haben. Wenn Purûravas auftrat, zogen sich wohl diese Scharen zurück. Den ergreifenden Dialog hätte ihre Anwesenheit nur stören können. Nach dem tragischen Abschluß desselben aber kann sehr wohl noch einmal ein Tanz der Apsarasen und Gandharven eingetreten sein, der nun Urvaçî wieder in ihrer himmlischen Genossenschaft zeigte. Vielleicht nach einer Pause, wie sie dem Empfinden nach dem Abschluß der tragischen Szene entsprach. Wir müssen nicht vergessen, daß

wir uns nicht in einem der tragischen Muse geweihten Kunsttempel befinden, sondern bei einem frohen Opferfeste, bei dem die heilvolle Neuerzeugung des Opferfeuers vorgenommen und gefeiert wird. Mag das Schicksal des Purûravas noch so tragisch sein, noch so ergreifend von dem Dichter des kultlichen Dramas zum Ausdruck gebracht sein, — die Festgenossen konnten dabei nicht dauernd verweilen. Ganz im Vordergrunde stand für sie die große freudige Tatsache der Geburt des Sohnes, des Sprößlings der Urvaçî und des Purûravas. Âyu wird geboren, das Feuer entspringt aus den beiden Reibhölzern, die man seine Eltern, die man Urvaçî und Purûravas benennt. Und es lodert als heiliges Opferfeuer zu den Göttern empor. Diese Freude läßt jene Tragik vergessen. Und zu dem frohen Festesjubel würden Tänze der Apsarasen und Gandharven durchaus stimmen. Sie hätten einen wirksamen Kontrast zu den bei andern Gelegenheiten aufgeführten Waffentänzen der Maruts gebildet. Daß wir uns dabei im Gebiete der Vermutung bewegen, braucht kaum besonders betont zu werden. Ist aber die szenische Aufführung unserer Dialoge in altvedischer Zeit einmal zugestanden, dann erscheint dieselbe nicht so unwahrscheinlich.

Was indessen auf jeden Fall sicher feststeht, das ist die kultliche Identifizierung des Purûravas und der Urvaçî mit den beiden Reibhölzern, und mit ebensolcher Sicherheit geht daraus weiter hervor, daß der Sohn dieses Liebespaares kein anderer ist, als das aus den Reibhölzern entspringende Feuer, das heilige Opferfeuer, als dessen Eltern die beiden Reibhölzer in der vedischen Literatur so oft bezeichnet werden.

Daß der Prozeß der Feuerreibung in der indischen Opfermystik als ein Zeugungsprozeß aufgefaßt und mit der menschlichen Zeugung parallelisiert wird, hat schon Adalbert Kuhn in seinem berühmten Buche über „Die Herabkunft des Feuers und Göttertrankes“ hinlänglich klar gemacht,[1] — ebenso, daß auch Sonnenfeuer und Blitzfeuer als Produkt einer analogen Feuerreibung, eines himmlischen Manthanam,[2] angesehen werden.

Die wichtigste Stelle des Rigveda, in welcher die Feuer-

[1] Vgl. Ad. Kuhn a. a. O. 2. Aufl. p. 64 flg.
[2] D. h. Quirlung (des Feuers).

reibung oder Quirlung als Zeugung uns anschaulich vorgeführt wird, lautet in deutscher Übersetzung folgendermaßen (RV 3, 29, 1):

1. Dies ist das Quirlholz, das zeugende ist bereitet [sc. das männliche Reibholz]! bring die Stammesherrin [sc. das weibliche Reibholz] herbei! den Agni wollen wir quirlen nach alter Art.

2. In den beiden Reibhölzern ruht der Wesenkenner (Agni), gleich der Leibesfrucht, die schön hineingesetzt ist in die schwangeren Frauen; Agni, der Tag für Tag zu verehren ist von den wachsamen, opferspendenden Menschen.

3. In sie, die die Beine ausgespreizt hat, führe als ein kundiger ein [sc. das männliche Holz, resp. Glied]; alsbald befruchtet hat sie den Stier geboren! Der Rotgeschopfte — leuchtend ist sein Glanz — der Sohn der Labung (der Iḍâ) ist beim kunstreichen Werke geboren.

4. Am Ort der Labung, auf dem Nabel der Erde haben wir dich hingesetzt, du Wesenkenner Agni, das Opfer zu führen.

Quirlet ihn (erzeugt ihn durch Reiben), ihr Männer, den weisen, unsterblichen' zeuget, ihr Männer, den freundlichen Agni! Wenn sie ihn quirlen mit den Armen, dann leuchtet er auf in den Hölzern wie ein rotes Roß usw. — lauten einige Sätze der folgenden Verse. Das Bild der Feuerreibung als eine Zeugung tritt so klar wie möglich hervor.

Und schon die ältesten Ritualtexte, die Yajurveden, führen die Formeln auf, mit welchen der Priester die beiden Reibhölzer, eines nach dem andern, ergreift und behandelt. „Du bist Urvaçî!" so redet er dabei das untere, das weibliche Reibholz an; „du bist Purûravas!" so das obere, das männliche Reibholz.[1] Und das Çatapatha-Brâhmaṇa sagt in der dazu

---

[1] Vgl. Mâitr. Saṃhitâ 1, 2, 7 urváçy asy âyúr asi purûrávâ asi; ganz ebenso VS 5, 2. Etwas anders TS 1, 3, 7, 1 urváçy asy âyúr asi purûrávâ / ghṛténâkté etc. Âpastambas Çrâutasûtra 7, 12, 13 gibt dazu die Erläuterung: urvaçy asîty adharâraṇim âdatte, purûravâ ity uttarâraṇim „du bist Urvaçî" (mit diesen Worten) ergreift er das untere Reibholz; „Purûravas" (m. d. W.) das obere Reibholz. Es fällt sehr auf, daß in den Yajurveden zwischen der Anrede von Urvaçî und Purûravas die Formel „du bist âyú" steht. Das kann natürlich nicht der noch ungeborene Sohn des Paares sein; nur das Neutrum âyus „Lebenskraft" gäbe hier einen Sinn, dann müßte

gehörigen Erläuterung: „Urvaçî ist eine Apsaras, Purûravas der (ihr) Gatte; was von diesem Paar gezeugt wurde, das ist der Âyu. So erzeugt er (der Priester) aus eben diesem Paare heraus das Opfer."[1] Da das Feuer den Mittelpunkt des Opfers bildet, darf uns die letztere Wendung nicht Wunder nehmen.

Das Wort âyú — eigentlich wohl „der bewegliche, lebendige" — ist an einigen Stellen des Rigveda, wenn auch nicht vielen, deutlich ein Beiname des Feuergottes, Agni.[2] Als Eigenname des Sohnes der Urvaçî und des Purûravas findet es sich dort noch nicht, wohl aber schon in den Yajurveden und Brâhmaṇas.[3] Das Wort ist im Rigveda aber noch ziemlich oft eine Bezeichnung des Menschen, resp. im Plural der Menschen. Wenn also der Sohn des Purûravas und der Urvaçî einen Namen trägt, der zugleich den Menschen und das Feuer bezeichnet, so stimmt das gut zu dem sicher erwiesenen Parallelismus der Feuerzeugung und Menschenzeugung, wie auch ferner zu dem Nachweise von Kuhn, daß mit der Herabkunft oder Herabführung des Feuers „zugleich die Schaffung oder besser die Herabkunft eines ersten Menschen oder Königs vom Himmel

aber der Akzent anders sein. Das Çat. Br. 3, 4, 1, 22 erklärt, daß dabei der Priester mit dem oberen Reibholz die Schmelzpfanne (âjyavilâpanî), resp. das Schmelzgefäß berührt. Ähnlich in Mahîdharas Kommentar zu VS 5, 2 (âjyasthâlî). Schmalz, zerlassene Butter, die liebste Speise des Agni, scheint hier wohl als Symbol der Lebenskraft gefaßt zu sein. Der Wortlaut der Formel in der TS 1, 3, 7, 1 könnte auf die Vermutung führen, daß hier âyú ursprünglich ein Beiname des Purûravas war; um so mehr als die Erläuterung dazu TS 6, 3, 5, 3 lautet: urváçy asy âyúr asîtyâha mithunatvâya „du bist Urvaçî, du bist Âyu — so spricht er, um die Paarung zu bewirken". (Über ein eigentümliches Alternieren des Purûravas mit seinem Sohn, dem Âyu, resp. dem Feuer, vgl. weiter unten.) Vielleicht bedeutet in dieser Formel âyú eigentlich und ursprünglich „der Mensch", so daß sich gegenüberstände „du bist Urvaçî" (die Apsaras, die Göttin) und „du bist der Mensch, Purûravas."

[1] Çat. Br. 3, 4, 1, 22 urvaçî vâ apsarâḥ purûravâḥ patir atha yat tasmân mithunâd ajâyata tad âyúr evam evâisha etasmân mithunâd yajñaṃ janayati. Vgl. auch Mahîdharas Kommentar zu VS 5, 2.

[2] So RV 1, 31, 11; 1, 147, 1; 10, 20, 7; vgl. auch noch RV 1, 122, 4; 5, 43, 14; 10, 5, 6.

[3] Vgl. Mâitr. S. 1, 6, 12 (p. 106); Kâṭh. 8, 10 (p. 93); Çat. Br. 3, 4, 1, 22.

verbunden war."[1] Daß Prometheus den Griechen zugleich als Feuerbringer und Menschenbildner gilt, gehört in dieselbe Vorstellungsreihe.

Besonders bemerkenswert aber erscheint der Umstand, daß in unserem Dialogliede dort, wo das einstige Liebespaar von dem zu erwartenden Sohne redet, Purûravas — nachdem er dankbar dessen gedacht, daß die „Wasserfrau", d. i. die Apsaras Urvaçî, ihm seine Wünsche erfüllt habe — emphatisch ruft: „Aus dem Wasser soll ein edler Held geboren werden!" Und ferner, daß Urvaçî, von der künftigen Geburt des Knaben redend, sagt, die Götterfrauen würden dann um ihn herum sitzen und die Flüsse oder Ströme hätten ihn schon (in ihrem Mutterleibe) wachsen und reifen lassen. Es ist schon längst bemerkt worden und kann auch gar nicht verkannt werden, daß diese Schilderung auffallend an die vedischen Schilderungen der Geburt des Apâṃ napât erinnert,[2] des Wassersohnes, der unzweifelhaft deutlich als eine Form des Feuergottes Agni hervortritt, wenn auch im einzelnen die Ansichten darüber schwanken, welche Form des Agni darunter zu verstehen sei. Noch bemerkenswerter als die Schilderung der Urvaçî erscheinen mir dabei die Worte des Purûravas, aus dem Wasser solle der Held geboren werden, ihr beiderseitiger Sohn! Läßt die kultliche Begehung mit den Reibhölzern diesen Sohn ganz deutlich als den aus dem Holze entspringenden Feuerfunken erkennen, so wird er durch die Worte des Purûravas selbst ebenso deutlich als aus dem Wasser entspringend, als „Wasser-

[1] Vgl. A. Kuhn, Herabkunft d. F. u. G., 2. Aufl. p. 64. — Bemerkenswert scheint mir der Vers RV 1, 31, 10: Dich, o Agni, den Herrscher der Menschheit, haben die Götter zuerst bereitet als âyú für den âyú, d. h. als lebendiges Feuer für den lebendigen Menschen — wobei also für beide das gleiche Wort gebraucht wird, eines neben dem andern (tvâm agne prathamám âyúm âyáve devâ akṛiṇvan náhushasya viçpátim).

[2] Vgl. Geldner, Ved. Studien I p. 275: „Die Ähnlichkeit zwischen dem Âyu und dem Apâṃ napât springt hier allerdings in die Augen. Gleichwohl sind wir nicht berechtigt, eine wirkliche Identität beider anzunehmen (Bergaigne 2, 91). Der Apâṃ napât ist der Sohn der himmlischen nadyaḥ, Âyu der Sohn einer Apsaras" usw. Wir werden auf die Frage der event. Identität beider weiter unten zu sprechen kommen.

sohn“ gekennzeichnet. Und diese Äußerung ist um so merkwürdiger, als sie nicht in deutender Spekulation eines Priesters oder Sängers auftritt, sondern dem Purûravas selbst in den Mund gelegt wird.

Wir haben hier das größte Interesse daran, möglichst genau festzustellen, wer oder was unter der vedischen Bezeichnung Apâṃ napât, der Wassersohn, zu verstehen ist.

Man hat diesen Wassersohn, der zugleich sich deutlich als Feuergott bekundet, bisher in der Regel als den Blitz, resp. die Blitzform des Agni gefaßt.[1] In der Tat springt nirgends so deutlich das Feuer aus dem Wasser hervor, wie bei der Blitzerscheinung, die aus dem Wolkenwasser fährt. Und wenn es im Rigveda heißt, daß Agni von der Wolkeninsel, von der Halde herab kommt,[2] wenn er der Sohn des Felsen (d. i. des Wolkenfelsen) genannt wird,[3] dann schien das unmittelbar dazu zu stimmen. Man hat dagegen eingewandt, daß der Blitz wegen seiner unstäten Natur überhaupt nicht geeignet sei, einer Göttergestalt als physische Unterlage zu dienen, daß er vielmehr deutlich als Waffe in der Hand bestimmter Götter fungiere.[4] Max Müller sah im Apâṃ napât die Sonne oder den Blitz.[5] Hillebrandt suchte ihn, in wenig überzeugender Darlegung, als den Mondgott zu erweisen.[6] Oldenberg hielt den Apâṃ napât für die Kontamination eines ursprünglichen Wasserdämons mit dem Feuergott, der insofern aus dem Wasser stammt, als das Wasser die Pflanzen wachsen macht, aus deren Holz dann das Feuer entspringt.[7] Eine ziemlich künstliche Konstruktion, die höchstens sehr beschränkte Bedeutung hat.[8]

[1] Vgl. Macdonell, Vedic Mythology p. 70; Graßmann WB s. v. náptṛ, nápât.

[2] Vgl. RV 1, 144, 5; 10, 4, 3; Apollon-Agni p. 212. 213.

[3] RV 10, 20, 7 ádreḥ sûnúm âyúm âhuḥ.

[4] Vgl. Hillebrandt, Ved. Mythologie, Bd. I, p. 368.

[5] Essays II², p. 74 (übersetzt von Franke); Natürliche Religion p. 481 (übers. von E. Schneider).

[6] Ved. Mythologie I, p. 365—380.

[7] Vgl. Oldenberg, Religion des Veda, p. 118 flg.

[8] RV 8, 43, 9 läßt sich in diesem Sinne deuten: In den Wassern, o Agni, ist dein Sitz, in den Pflanzen wächsest du auf; im Mutterleibe (dort) befindlich wirst du wieder geboren. Das Wahrscheinliche ist indessen, daß hier sowohl die Wasser wie auch die Pflanzen

Wir müssen zunächst feststellen, daß an manchen Stellen der vedischen Lieder ganz unzweifelhaft deutlich Agni, das Feuer, das an der Opferstätte flammende Feuer als der Wasser Sohn oder Sproß bezeichnet wird. So heißt es z. B. zu Beginn eines Agniliedes (RV 1, 143, 1):

> Ein kräft'ges neues Lied bring' ich dem Agni dar,
> Gebet und Sprüche trag' ich vor dem Sohn der Kraft,
> Der Wasser Sproß, der Götter Liebling stieg herab
> Zur Erde als ein Priester, der die Bräuche kennt.[1]

Es wird dann weiter von seiner Geburt am Firmament geredet, wo er alsbald hell entflammt Himmel und Erde erleuchtet; dann aber wieder von seiner muntern Flamme, von dem Holz, das er mit scharfem Zahne frißt, der Opferbutter auf seinem Antlitz, dem Joch des Opfers, das er trägt, den Opferfesten, bei denen er flammt.[2] Kurzum, er ist deutlich der Gott des irdischen Opferfeuers, und doch auch ein am Himmel geborener, Himmel und Erde erleuchtender Gott.

Und noch ein andres Agnilied beginnt ebenfalls mit einem Verse, in welchem der Feuergott als der Sohn der Wasser, Apâṃ napât, bezeichnet wird (RV 3, 9, 1):

> Dich wählen wir als Freunde uns,
> Den Gott zum Schutz wir Sterblichen,
> Der Wasser Sohn, den reichen, schön erglänzenden,
> Der siegreich, unvergleichlich ist.[3]

Es wird weiter erzählt, wie er, der Freund des Holzes, in die mütterlichen Wasser eingegangen sei, aus denen er dann wieder zurückkehrt; daß die Götter ihn wie einen Löwen in den Wassern sitzend gefunden hätten. Dann tritt er deutlich hervor als Opferfeuerflamme — und das Lied schließt mit demselben Verse wie das zweite Lied der oben behandelten Trilogie von der Wiedergewinnung des Agni:

als Mutterschoß des Agni bezeichnet sind. Er ist ja der Sohn der Wasser und der Reibhölzer — eins neben dem andern; vgl. RV 3, 1, 13; 1, 70, 4.

[1] Ich gebe hier Graßmanns Übersetzung.

[2] Vgl. die Verse 2. 3. 4. 5. 7.

[3] Auch dieser Vers ist in Graßmanns Übersetzung gegeben.

Dreihundert Götter und dreitausend, dreißig
Und neun verehrten andachtsvoll den Agni,
Besprengten ihn mit Butter, streuten Gras ihm,
Dann hießen sie als Hotar ihn sich setzen.[1]

Dieser Agni Wassersohn ist also offenbar derselbe, den die Götter dort wieder gewannen. Und wir erinnern uns ja auch, daß er dort in eine Eihaut gehüllt im Wasser versteckt war, daß sein Wiederkommen also zugleich sich als Geburt aus den Wassern darstellte. Wir erinnern uns, daß es sich dabei — wie Hillebrandt gezeigt hat — um Agni Vâiçvânara handelte, das himmlische Opferfeuer, die Sonne, die im Frühling wiederkehrt und eine neue Zeit auch der irdischen Opferfeuer einleitet, den sogen. Devayâna oder Götterweg.

Agni Vâiçvânara ist in die Wasser eingedrungen (RV 7, 49, 4); Varuṇa hat den Agni in die Wasser hinein gesetzt (RV 5, 85, 2); Agni ist der Embryo, die Leibesfrucht der Wasser,[2] — und so ist es denn auch selbstverständlich, daß er von den Wassern geboren wird, der Sohn der Wasser ist. Agnis dritte Geburtsstätte ist in den Wassern; im Luftraum, im Schoß der Wasser ist er gewachsen;[3] in den Wassern ist Agnis Sitz, wie auch in den Pflanzen; im Mutterschoße (dort) befindlich wird er wieder geboren.[4] Er geht ein in die mütterlichen Wasser und kehrt auch wieder aus ihnen zurück, wie das oben erwähnte Lied im zweiten Verse uns sagt.[5]

Wie Agni, der Gott des Opferfeuers, in das Wasser eingehen kann und wirklich eingeht — derselbe Agni, der auch der Sohn der Wasser heißt —, das zeigt uns eine bestimmte Zeremonie recht anschaulich. Bei dem Reinigungsbade, das auf das Opfer folgt, wird ein Holzscheit — offenbar ein flammendes oder doch glühendes — in das Wasser geworfen und darüber Opferbutter geopfert,[6] mit dem Verse: Des Agni Antlitz ist in die Wasser eingegangen, der Sohn der Wasser (apâṃ

[1] Vgl. oben p. 193, resp. RV 10, 52, 6.
[2] Vgl. RV 7, 9, 3; 1, 70, 3; 3, 9, 3; Apollon-Agni p. 217.
[3] RV 10, 45, 1—3.
[4] RV 8, 43, 9.
[5] RV 3, 9, 2.
[6] Vgl. Oldenberg, Rel. des Veda p. 120 Anm. 2.

napât), hütend seine Herrlichkeit; in jedem Hause opfre du, o Agni, das Brennholz! Deine Zunge möge sich nach der Butter ausstrecken."[1] Deutlich ist hier vom flammenden Opferfeuer die Rede, das wiederum als der Wasser Sohn bezeichnet wird.

Aber auch Savitar, der goldenhändige Sonnengott, wird Apâṃ napât genannt! Das tritt insbesondre an einer Stelle deutlich hervor, in einem kleinen, an Savitar gerichteten Liede, das mit mehreren anderen, an andre Götter gerichteten nachmals zusammengeschweißt ist. Die zwei ersten Verse dieses Liedes lauten:

5. Den Savitar mit goldner Hand,
Ihn rufe ich zur Hilfe her;
Er kennt als Gott den rechten Ort.

6. Der Sohn der Wasser, Savitar,
Ihn preis' ich, daß er hilfreich sei,
Sein göttlich Wirken wünschen wir.[2]

Unzweifelhaft deutlich ist hier Savitar als der Wassersohn bezeichnet. Und dasselbe ist wohl noch an ein paar anderen Stellen der Fall, wo der Name des Apâṃ napât neben dem des Savitar steht, — als Apposition, wie ich glaube.[3] Wenn an einer Stelle des Rigveda (6, 13, 3) Apâṃ napât neben Agni, aber deutlich von ihm unterschieden, genannt wird, dann ist auch dort vielleicht Savitar damit gemeint. Agni erscheint dort „einträchtig mit Apâṃ napât zusammen"[4] — das könnte ganz gut der goldenhändige Sonnengott sein. Und wenn es einmal von Apâṃ napât heißt, daß er gedankenschnelle Rosse besitze, dann würde auch das vortrefflich gerade für den Sonnengott passen.[5]

[1] Vgl. VS 8, 24; Mâitr. S. 1, 3, 39; Kâṭh. 4, 13; TS 1, 4, 45, 1; agner anîkam apa âviveçâpâṃ napât usw.

[2] RV 1, 22, 5. 6 nach Graßmanns Übersetzung.

[3] RV 2, 31, 6; 6, 50, 13.

[4] sajóshâ náptrâpâm. Es dürfte wohl um so eher erlaubt sein, hier an Savitar zu denken, als die von dem resp. Gotte ausgesagte Tätigkeit des Antreibens, Anregens, Förderns (hinóshi) durchaus zum Wesen des Savitar stimmen würde.

[5] RV 1, 186, 5 manojúvo vṛ́shaṇo yáṃ váhanti; das Epitheton âçuhéman „die Renner antreibend" wird meist mit Apâṃ napât, ein-

Ein einziges Lied des Rigveda ist dem Apâṃ napât speziell geweiht. Er tritt in demselben deutlich als ein großer himmlischer Lichtgott hervor, der am Himmel geboren wird, ohne Brennholz in den Wassern leuchtet. Ein Name wird nicht genannt. Doch die Schilderungen des Liedes passen wohl auf keinen Gott besser wie auf den Sonnengott. Aber obwohl es heißt, daß er droben am höchsten Orte mit nie vergehendem Glanze immerdar leuchtet, wird er doch zugleich deutlich als das Opferfeuer charakterisiert, das der Priester mit Holzspänen oder Scheiten versorgt, dessen Rücken er schmückt, dem er Speise, Opfergaben, Lieder weiht. Butter, Opferschmalz ist seine Speise! Es kann nicht mißverstanden werden. Wir haben hier eine Verherrlichung des heiligen Feuergottes vor uns, der zugleich der Sonnengott ist, mit ihm als eins gedacht wird in mystischer Identifikation, — des himmlischen und des irdischen Opferfeuers, des Opferfeuers der Götter und der Menschen. Also eben desselben Agni, dessen Rückkehr, dessen Wiedergewinnung im kultlichen Drama wir schon kennen gelernt haben, als den Beginn einer neuen Opferzeit, eines neuen Devayâna. Und dieser kam ja als ein Neugeborener aus der Eihaut in den Wassern auf den Opferplatz, um sein Amt als Hotar zu übernehmen. Welcher andre hätte mehr Recht „der Wasser Sohn" genannt zu werden?

Es soll dabei nicht ausgeschlossen werden, daß nebenbei vielleicht in weiteren mystischen Identifikationen gelegentlich auch an den Blitz gedacht wird. Einige Stellen scheinen darauf hin zu deuten, obgleich sich das meist nicht bestimmt behaupten läßt, da wir keine eigentliche Schilderung von Gewittererscheinungen vorfinden.[1] Wenn aber Agni Sohn des

mal mit Agni verbunden. Es ist bemerkenswert, daß der zweifellos urverwandte Apãm napâṭ des Avesta das Epitheton aurvaṭaçpa „schnelle oder starke Rosse besitzend" erhält, welches im übrigen nur der Sonne beigegeben wird, für sie charakteristisch ist. Auch das spricht für seine alte Sonnennatur. Im übrigen ist der Apãm napâṭ des Avesta zu einem in den Wassern hausenden Dämon von mäßiger Bedeutung herabgesunken, — eine, wohl durch die Reform des Zarathustra, beiseite geschobene, stark verdunkelte Gestalt.

[1] Vers 9 des an Apâṃ napât gerichteten Liedes (2, 35) erhält dieser das Epitheton vidyútaṃ vásânaḥ. Es liegt sprachlich am nächsten, dies zu übersetzen „in Blitz sich kleidend", „mit dem Blitz

Felsen genannt wird,[1] dann ist doch wohl der Wolkenfels gemeint. Auch an den Mond könnte man bei einigen Stellen denken;[2] doch wohl nur in sekundärer Beziehung. Auch Blitz und Mond sind himmlische Feuererscheinungen, — der Blitz fährt deutlich aus dem Wolkenwasser hervor, wird aus ihm heraus geboren; der Mond wandelt unter den Wolken und tritt leuchtend aus ihnen hervor. An beide mag die indische Opfermystik nebenbei auch gedacht haben, wenn sie über das tiefe, umfassende, geheimnisvolle Wesen des großen Feuergottes grübelte. In erster Linie aber denkt sie beim Apâṃ napât, dem Wassersohn, unzweifelhaft an das Opferfeuer, das himmlische wie das irdische, die Sonne und das an heiliger Stätte flammende Feuer der Priester.

So liegt nicht der geringste Widerspruch vor, wenn der Sohn der Urvaçî und des Purûravas durch die kultliche Begehung deutlich als das aus den Reibhölzern erzeugte Feuer hervortritt und doch andrerseits ebenso deutlich durch die Worte des Purûravas und der Urvaçî selbst als der aus dem Wasser heraus Geborene, durch die Ströme Gewachsene und Gereifte, unter Beisein der Götterfrauen Erscheinende, als Apâṃ napât charakterisiert wird. Denn beide sind eins für die Opfermystik. Und unser Dialoglied ist nichts andres als ein kultliches Drama, das in den Dienst dieser Opfermystik gestellt sie in hochpoetischer, tiefergreifender Form verklärt, dem Kult des heiligen Feuers eine höhere poetische Weihe verleiht.

Bei der Bezeichnung der Sonne als „Sohn der Wasser“

---

umkleidet“, — wie das auch geschehen ist. Da indessen vidyút auch „Glanz“ bedeuten kann, läßt sich auch die Übersetzung „in Glanz gekleidet“ vertreten. Vgl. dazu Hillebrandt, Ved. Mythol. I p. 368. — Über eigentümliche Beziehungen der Sonne zum Blitz, der gelegentlich auch als ihre Waffe erscheint, vgl. Hillebrandt, Ved. Mythol. II p. 131. 132.

[1] Vgl. RV 10, 20, 7.

[2] Insbesondere das an die Wasser gerichtete Lied RV 10, 30, in welchem Apâṃ napât mehrfach erwähnt wird, und nicht nur als Sohn, sondern auch als Herr und Spender der Wasser erscheint, ließe sich vielleicht in diesem Sinne verwerten, — wie das auch Hillebrandt bereits getan hat. Vgl. Ved. Mythol. I p. 374 flg. Ebenso der Umstand, daß es vom Apãm napåt im Avesta heißt, er verteile für die lebende Welt die Wasser über die Länder (s. Hill a. a. O. p. 378). Das paßt jedenfalls eher zum Mond als zur Sonne.

muß, wie wir früher gesehen haben, an die winterlichen Wolken und Nebel gedacht werden, aus denen sie im Frühling strahlend wieder hervortritt. Entschieden anschaulicher und ganz unanfechtbar ist die Geburt des Blitzes aus der Wolke, dem Wolkenwasser heraus. Es fragt sich daher, ob die Vorstellung und Bezeichnung des großen Feuergottes als „Wassersohn" nicht doch am Ende von der Blitzerscheinung ihren Ausgang genommen haben kann. Nur den Ausgang, — denn daß im übrigen nach den Texten Sonne und irdisches Opferfeuer auf diese Bezeichnung den ersten Anspruch haben, scheint mir nicht zweifelhaft. Die Vorstellung, daß der Feuergott aus der Wolkeninsel stammt, aus ihr oder von ihr geboren wird, steht wie ich meine, für die arische Urzeit fest,[1] — und dabei wird man doch wohl nur an das aus der Wolke geborene Blitzfeuer denken dürfen. Ebendasselbe ist der Fall, wenn der vedische Dichter — wie wir oben schon sahen — Agni den Sohn des Felsen nennt, d. h wahrscheinlich des Wolkenfelsen, obwohl am Ende auch irdisches Gestein nicht einfach ausgeschlossen erscheint. Wir tun aber vielleicht Unrecht, wenn wir allzu ängstlich bei diesen primitiv-mystischen Spekulationen die verschiedenen Naturerscheinungen auseinander zu halten suchen. Wenn man den großen Feuergott deutlich als ein und denselben in der Sonne und im irdischen Feuer wieder erkannte — wie nicht zu bezweifeln steht, schon für die Urzeit —, dann konnte man zugleich doch auch ganz wohl sich dessen bewußt sein, daß ebenderselbe Feuergott als Blitz aus der Wolke fuhr, aus der Wolke geboren wurde, — konnte die Bezeichnung des Wassersohnes für ihn prägen und sie auch auf Sonne und irdisches Feuer anwenden, an denen sie dann, wie es scheint, mit großer Festigkeit hängen blieb.

Doch wie dem auch sei, — so viel steht fest, daß Feuer und Sonne beide im Veda als „Wassersohn" bezeichnet werden, — nicht minder, daß öfters von der doppelten Geburt des Agni, des Feuers, aus dem Holz und aus den Wassern geredet wird. Er ist der Sproß der Wasser und der Pflanzen,

[1] Vgl. Apollon-Agni p. 210 flg.; und meine Bemerkungen zu Oldenbergs Religion des Veda, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenl. Bd. IX p. 228. 229.

der Wasser und der Wälder.[1] Und so ist es ganz in der Ordnung, daß Âyu, der Sohn der Urvaçî und des Purûravas, dessen Name schon in vedischen Liedern ein Beiwort des Agni ist, nicht nur aus den seiner Eltern Namen tragenden Reibhölzern als Feuerfunke hervorspringt, sondern auch nach dem Wort des Purûravas aus dem Wasser geboren wird, nach der Schilderung der Urvaçî als Apâm napât sich kundgibt. Als solcher ist er eine Neuzeugung des Feuers und der Sonne, des irdischen und des himmlischen Opferfeuers. Es ist aber sehr wohl möglich, zugleich an den Blitz zu denken, der aus der Wolke fährt, denn es ist ja doch die Wolkenwasserfrau Urvaçî, die diesen Feuersohn gebiert.[2] Dann ist er ja erst recht Âyu-Agni, das Feuer, von dessen dreifacher Geburt der Veda ebenfalls redet[3] — am Himmel, im Luftraum und auf Erden, d. h. als Sonne, als Blitz und als irdisches Feuer. Es ist gewissermaßen nur eine naturalistische Variante zu der Geschichte von Âyus Geburt aus der Urvaçî, wenn im Rigveda Agni der Sohn des Felsen, d. h. des Wolkenfelsen, genannt wird und wenn er gerade bei dieser Gelegenheit den Beinamen âyu erhält.[4] Der Wolkenfels, die Wolkenwasserfrau — es

[1] Vgl. RV 3, 1, 13 apâṃ gárbhaṃ darçatám óshadhînâṃ vánâ jajâna etc. Den schönen Sproß der Wasser und der Pflanzen haben die Vanâ erzeugt (die Vanâ ist doppelsinnig und bedeutet sowohl das Holz, wie auch das Wasser, die Wolken); RV 1, 70, 4 gárbho yó apâṃ gárbho vánânâm etc, welcher der Sproß der Wasser, der Sproß der Wälder (resp. Hölzer) u. dgl. m. Vgl. auch RV 8, 43, 9.

[2] Es ergibt sich wohl schon aus dem Vorausgehenden, daß ich jenen scharfen Unterschied zwischen Âyu und Apâṃ napât nicht machen kann, den Geldner festgehalten wissen will (Ved. Studien I p. 275; s. oben p. 410 Anm.). Er schwächt die Behauptung desselben allerdings auch gleich durch die den oben angeführten folgenden Sätze ab. . Der Sohn der Apsaras Urvaçî, der nach des Vaters Wort aus dem Wasser geboren wird, aber auch — wie wir wissen — beim Opfer aus den Reibhölzern entspringt, ist kein andrer als Apâṃ napât, der Wassersohn, das Opferfeuer. Es ist nur ein andres und ein schönes Bild, ein andrer und ein schön geprägter Ausdruck für dieselbe wohlbekannte Tatsache der altvedischen Opfermystik. In diesem Sinne kann man beide natürlich auch unterscheiden.

[3] Vgl. RV 10, 45, 1—3.

[4] RV 10, 20, 7 yajñasâhaṃ dúva ishe 'gním pûrvasya çévasya, ádreḥ sûnúm âyúm âhuḥ.

sind nur verschiedene poetische Bilder für dieselbe Erscheinung. Und ebenso kann natürlich Purûravas auch „das Wasser“ sagen. Der Held, den unser Liebespaar zeugt, ist das neuerstehende Feuer und als solches mit all der mystischen Größe umkleidet, die dem alten und doch ewig jungen, immer neu erzeugten Feuergott zukommt.

So ist dies Drama ein Mysterium im doppelten Sinne des Wortes. Ein Götterdrama nicht nur, ein kultliches Schauspiel, sondern auch ein Gefäß der mystischen Weisheit des altindischen Feuerkults, dessen Wurzeln bis in die arische Urzeit zurückreichen.

Dem kultlichen Drama des Rigveda liegt der einfache, große Gedanke zugrunde: Urvaçî und Purûravas zeugen einen edlen Sohn — Âyu, den Lebendigen, das Feuer, das Opferfeuer, das hier auf Erden aus den beiden — mit jenen identifizierten — Reibhölzern entspringt, aber auch am Himmel droben aus dem Wolkenwasser, von der Wolkenwasserfrau geboren wird. Durch diesen Gedanken ist die tragisch auslaufende Geschichte des berühmten Liebespaares in den Mittelpunkt des Opferkultus gebracht, ein religiöses Mysterium geworden.

Das genügte und durfte genügen. Doch spätere Zeiten ließen es nicht dabei bewenden, sondern spannen den einfachen, schönen Gedanken in mannigfacher Weise weiter aus, wandelten und komplizierten denselben.

Das liegt schon in der Erzählung des Kâṭhaka, also eines Yajurveda, vor.[1] Nach derselben geht Purûravas zu den Göttern, um den in der Götterwelt geborenen Sohn Âyu abzuholen. Er erhält denselben auch wirklich und zugleich das Feuer in einem Feuertopf, der sogen. Ukhâ.[2] Mit diesem Feuer soll er opfern, um Nachkommenschaft zu erhalten. Auf der Erde angelangt, hängt er den Feuertopf an einen Baum auf und geht mit Âyu in das Dorf. Zurückgekehrt findet er das Feuer verschwunden, erkennt, daß es in den Baum hinein gegangen, nimmt von diesem zwei Reibhölzer, erzeugt daraus das Feuer, legt es zum Opfer an und erlangt dadurch Nachkommenschaft.

Hier ist Âyu schon nicht mehr selbst das Feuer. Nur

[1] Vgl. Kâṭh. 8, 10 (p. 93); Geldner, Ved. Studien I p. 248.
[2] Über die Ukhâ vgl. auch Apollon-Agni p. 197 Anm.

mit dem Feuer zusammen wird er vom Himmel gebracht. Dann entflieht dies Feuer und versteckt sich im Holze, kann darum aus den Reibhölzern wieder gewonnen werden. Von der mystischen Identifikation dieser Hölzer mit Urvaçî und Purûravas, die das Ritual so deutlich festhält, ist in dieser Legende nicht die Rede.

Wiederum anders ist die Erzählung in der Mâitrâyaṇî Saṃhitâ,[1] einem andern, dem Kâṭhaka übrigens nahverwandten Yajurveda. Hier wird Âyu noch auf Erden geboren und geht dann zum Himmel hinauf zu den Göttern. Diese gestatten ihm zwar nicht, wie er wünscht, dort zu bleiben, da er ein Mensch sei, der Himmel aber nur Göttern gebühre, Agni aber gibt ihm zum Trost seine opferwürdige Gestalt mit, die Âyu dann in einen Feuertopf (Ukhâ) legt. Das Feuer geht dann weiter in den Açvatthabaum ein, die Ukhâ, der Feuertopf, in die Çamî. Von diesen beiden Bäumen nimmt man daher fortab die beiden Reibhölzer zur Erzeugung des Opferfeuers.

Auch hier also die Unterscheidung zwischen Âyu und dem Feuer, die eng zusammen gehören, aber doch nicht eins sind. Ferner das Eingehen von Feuer und Feuertopf in zwei verschiedene Bäume, Açvattha und Çamî, wodurch die Verwendung dieser beiden zur Erzeugung des Opferfeuers motiviert wird.

Am auffallendsten ist in dieser Erzählung aber wohl der Umstand, daß hier Âyu selbst, nicht Purûravas, zum Himmel aufsteigt und das Feuer bringt, — daß also Âyu gewissermaßen die Rolle spielt, die in den meisten Versionen der Sage dem Purûravas zufällt. Aber auch das braucht uns nicht zu sehr zu überraschen. Wir müssen uns zunächst dessen er-

[1] Mâitr. S. 1, 6, 12 (p. 106): „Purûravas, der Sohn der Iḍâ, erlangte die Urvaçî, die Göttin. Von dieser wurde der Âyu geboren. Der ging zu den Göttern hinauf, nach der Himmelswelt strebend. Sie sagten: „Dahin gehen wir Götter! wohin will dieser Mensch gehen?“ Er sprach: „Es sind viele Meinesgleichen, die werden sagen: Was hat dieser Sohn einer Göttin von den Göttern, den Brüdern der Mutter, mitgebracht? So werde mir denn etwas zuteil!“ Da gab ihm Agni seine opferwürdige Gestalt. Die tat er in den Schoß und nahm sie mit. Er tat sie in einen Feuertopf (Ukhâ). Dieser (Agni) wurde der Baum Açvattha, die Ukhâ aber die Çamî. Darum werden diese beiden beim Opfer verwendet, denn sie sind von reiner Geburt.“

innern, daß in den Sagen verschiedener arischer Völker Feuergott und Feuerbringer oder Feuerräuber mehrfach zusammenfallen. So in Indien selbst, wenn Agni, auch den Namen Mâtariçvan trägt, des indischen Prometheus. Und Analoges läßt sich vom griechischen Prometheus, vom germanischen Loki sagen.[1] Zwar wird hier ja Àyu ausdrücklich als Mensch bezeichnet, aber wir wissen doch auch, daß er nach älteren Quellen das Opferfeuer selbst ist. Und wenn andrerseits hier Àyu in die Rolle seines Vaters, des Purûravas, eingerückt scheint, so ist wiederum daran zu erinnern, daß ein merkwürdiges Alternieren zwischen Vater und Sohn, dem Feuererzeuger und dem Feuer selbst, sich auch sonst mehrfach in diesen Sagen und mythischen Vorstellungen beobachten läßt. In einer kultlichen Formel scheint Purûravas geradezu als Àyu bezeichnet zu sein.[2] Noch wichtiger aber ist wohl Folgendes. Purûravas ist, wie wir wissen, der Sohn der Iḍâ. In der oben angeführten Stelle des Rigveda aber, welche die Erzeugung des Feuers aus den Reibhölzern anschaulich vorführt, ist Agni, der Feuergott, das aus den Reibhölzern springende Feuer, selbst als Sohn der Iḍâ bezeichnet,[3] — wie sonst Purûravas! Der Erzeuger und Erzeugte scheinbar ein und derselbe. Und auch daran müssen wir uns dabei erinnern, daß Agni nicht selten Tanûnapât heißt, d. i.: „Sohn seiner selbst". Der mystischen Weisheit ist er sein eigener Vater,[4] — das Feuer zeugt sich selbst fort und fort weiter.

Wir wollen diesen Gedanken hier nicht weiter nachgehen, da sie uns zu weit ab führen würden.[5] Werfen wir einen

[1] Vgl. meine Arbeit „Germanische Elben und Götter beim Estenvolke", p. 68.

[2] Vgl. oben p. 260 Anm. TS 1, 3, 7, 1; 6, 3, 5, 3. Namentlich die letztere Stelle scheint wichtig, die Erklärung zu der vor der Feuerreibung gesprochenen Formel: „Du bist Urvaçî, du bist Àyu — so spricht er, um die Paarung zu bewirken."

[3] Vgl. RV 3, 29, 3 íḍâyâs putró vayúne 'janishṭa; vgl. oben p. 260.

[4] Vgl. dazu Geldner, Ved. Studien I p. 167 „Agni zugleich Vater und Sohn"; auch p. 168 Agni sein eigener Großvater.

[5] Konsequent verfolgt würden in unserm Falle diese Spekulationen die schöne Sage vom Menschen Purûravas, der die Elbin liebt, zerstören müssen. Zum Glück für die Poesie ihrer Schöpfungen sind die alten Opfermystiker oft genug inkonsequent.

Blick auf die schon oben mitgeteilte Version der Legende im Çat.-Brâhmaṇa, so bemerken wir alsbald eine noch weit größere und kompliziertere Ausgestaltung des Motivs der Feuerbringung. Hier geht Purûravas zweimal zum Himmel hinauf, bekommt das erste Mal den Âyu und zugleich das Feuer in dem Topfe. Feuer und Topf gehen dann auch hier in Açvattha und Çamî ein, wie in der Mâitr. Saṃhitâ, damit ist es hier aber nicht zu Ende. Purûravas geht vielmehr nochmals zum Himmel hinauf und erhält von den Gandharven drei verschiedene Anweisungen zur Erzeugung und Anlegung des heiligen Feuers, von welchen immer die folgende die vorausgehende aufhebt. Von der dritten wird endlich gesagt, daß Purûravas, mit dem so erzeugten Feuer opfernd, einer der Gandharven geworden sei. Damit war sein Wunsch erfüllt, ein Genosse jener elbischen Wesen zu werden, die mit den Apsaras ewig sich freuen, in seliger Vereinigung. Das Ganze trägt deutlich den Charakter der späteren, sekundären und schon ziemlich komplizierten Ausgestaltung, bei der zudem auch noch die edle Tragik der alten Sage verloren geht.

Noch weiter aber gehen Harivaṃça und Vishṇupurâṇa, wenn sie außerdem noch die Einsetzung der drei verschiedenen Opferfeuer — also des Âhavanîya, Gârhapatya und Dakshiṇa, der kanonischen Dreiheit des späteren Feueropferkults — auf Purûravas als den Stifter zurückführen.[1]

Mit alledem kontrastiert aufs lebhafteste die edle Einfachheit der Sage, wie sie dem Rigvedaliede zugrunde liegt und in der rituellen Erzeugung des Opferfeuers aus zwei Hölzern, die Urvaçî und Purûravas benannt werden, ihre kultliche Stütze erhält. Der Dichter unsres Liedes, obwohl mitten in der alten Opferfeuermystik drinstehend, hat doch in allem das Maß gewahrt, als ein echter Künstler, hat die menschlich ergreifenden, schönen und rührenden Motive der Sage in vollendeter Weise herausgearbeitet und das Meisterwerk eines kultlichen Dramas, eines Mysteriums im doppelten Sinne des Wortes, geschaffen

[1] Vgl. Geldner, Ved. Studien I, p. 253. 255. 256. Dort findet man noch weiteres Detail der Opferfeuerstiftung durch Purûravas, worauf wir hier nicht weiter einzugehen brauchen.

VIII.

Yama und Yamî.

(RV 10, 10.)

(Nebst Anhang: Ṛishyaçṛiñga und Çântâ.)

Zu den bekanntesten und wohl auch gelungensten Dialogliedern des Rigveda gehört das Gespräch zwischen Yama und seiner Schwester Yamî, die ihn zur Liebe verlocken will, von ihm aber standhaft und energisch zurückgewiesen wird. Es ist ein fest geschlossener Dialog, der nirgends einer Einschiebung bedürfte, ja durch eine solche nur leiden könnte. Trotz mancher Schwierigkeiten und Dunkelheiten im Detail, dennoch in der Hauptsache gar nicht mißzuverstehen. Und doch hinterläßt das Lied einen unbefriedigenden Eindruck, weil der Vorgang, den wir hier sich abspielen sehen, durchaus nicht zu dem Bilde stimmen will, das wir aus andern Gründen geneigt sind, uns von dem Verhältnis dieses Paares zu machen. Denn Yama, der Sohn des Vivasvant, der aufleuchtenden Morgensonne, ist trotz dieses göttlichen Vaters der erste Mensch, der erste Sterbliche, der bei seinem Tode als erster den Weg in das selige Jenseits dahingegangen ist, für all die vielen, die ihm nachfolgen, diesen Weg endgültig ausgespäht und aufgefunden hat und nun die Abgeschiedenen dort als König um sich versammelt,[1] — ein Herrscher im Elysium, der dort mit den seligen Vätern. insbesondre den berühmten Frommen und Weisen der Vorzeit, vereint himmlische Freuden genießt, mit den Göttern unter einem schönbelaubten Baume zecht.[2] Sein Name bedeutet den Zwilling, und es ergänzt ihn seine Schwester

[1] Vgl. RV 10, 14, 1. 2 flg.

[2] Vgl. RV 10, 14, 3. 4. 5. flg.; 10, 135, 1; s. auch 9, 113, 7 flg.

Yamî als der Zwilling in weiblicher Form. Sie bilden offensichtlich ein Paar, — das erste Menschenpaar, von dem — so müssen wir schließen — nach dem Glauben des Rigveda die ganze Menschheit abstammt. Erst spätere Quellen setzen den Manu als ersten Menschen an die Stelle, die ursprünglich Yama einnimmt, welch letzterer im Laufe der Zeit, immer ernster, düsterer, drohender ausschauend, sich schließlich zum Todesgott und schrecklichen Höllenfürsten entwickelt. Sein Bild im Rigveda hat wesentlich andere Züge, obwohl schon hier seine beiden breitnasigen Hunde als Todesboten unter den Sterblichen wandeln.[1] Hier ist er noch deutlich der erste Mensch, und als einzigen Menschen bezeichnet ihn auch Yamî selbst in unserem Liede.[2] Wie schlecht aber stimmt dazu seine Haltung in eben diesem Dialog! Ein Adam, der sich beharrlich weigert, die Ehe mit seiner Eva zu vollziehen!

Das Motiv seiner Weigerung ist klar. Er läßt keinen Zweifel darüber, da er durch unser ganzes Lied hindurch das Thema variiert: Wir sind Bruder und Schwester, daher dürfen wir uns nicht als Mann und Weib vereinigen. Roth, der zuerst die Yamasage in geistvoller Weise beleuchtete und sie mit der verwandten Yimasage des Avesta zusammenstellte,[3] wußte dies nur so zu erklären, daß hier eine halbverklungene Sage von den Zwillingseltern der Menschheit der Stoff geworden sei, „welcher sich zu einem ganz anderen Bilde hat müssen gestalten lassen. Er mußte dem Dichter die sittliche Unzulässigkeit der Ehe zwischen Geschwistern beweisen helfen, also das Gegenteil seines ersten Sinnes. So frei durfte allerdings nur mit einer schon verblichenen Sage geschaltet werden.“ Indessen habe der Dichter doch nicht allen Widerstreit des Stoffes zu entfernen gewußt, da Vers 3 deutlich den Yama als einzigen Sterblichen bezeichne, von dem die Unsterblichen einen Abkömmling wünschen. Wesentlich ebenso urteilen noch die „Siebenzig Lieder“:[4] „Nach einer frühzeitig verklingenden Sage sind die ersten Menschen ein Zwillingspaar Yama und Yamî,

[1] Vgl. RV 10, 14, 12.
[2] Vgl. RV 10, 10, 3.
[3] Vgl. R. Roth, die Sage von Dschemschid, Zeitschr. d. Dtsch. Morgenländischen Ges. Bd. IV, p. 417—433 (1850).
[4] Siebenzig Lieder des Rigveda usw., p. 145 (1875).

d. h. Bruder und Schwester. Die spätere Reflexion legt an die Sage den moralischen Maßstab und findet ihre Voraussetzungen verwerflich. Der Dichter dieses Liedes läßt von dieser Betrachtung aus den Yama, der als Haupt der Seligen im Himmel einen solchen Flecken nicht an sich tragen darf, die Verbindung mit der Schwester verschmähen. Daß er dadurch nicht bloß einen einzelnen Zug, sondern den ganzen Inhalt der Sage aufhebt, stört ihn in seinem Eifer nicht."

Indessen, das Rätsel ist damit nicht gelöst. Wir haben es hier nicht mit einem stumpfsinnigen moralischen Zeloten späterer Jahrhunderte zu tun, sondern — wie das Lied selbst beweist — mit einem hochbegabten Dichter der Rigvedazeit, der noch sehr genau selbst wußte, daß Yama der erste Mensch war, mit Yamî das erste Menschenpaar bildete. Die Sage war damals noch keineswegs verklungen oder verblichen, denn noch in einer schönen Legende des Yajurveda, also sehr viel später, erscheinen Yama und Yamî als ein in zärtlicher Liebe verbundenes Paar.[1] Wie konnte ein Dichter von dieser Qualität nicht etwa bloß Anstoß nehmen an einer ehrwürdigen Überlieferung dieser Art, sondern ein fein gebautes, künstlerisch durchaus hochstehendes Dichtwerk schaffen, einzig und allein zu dem Zwecke, an jener altehrwürdigen Sage das Unpassende der Geschwisterehe zu demonstrieren und so ihr Ansehen zu zerstören, ja ihren Inhalt aufzuheben? — Das läßt sich schwer begreifen. Und so drängt sich die Frage auf, ob die Sache nicht am Ende doch anders liegen, sich anders erklären mag.

Ich will zunächst die eben erwähnte Legende des Yajurveda vom Tode des Yama und von der Erschaffung der Nacht hier mitteilen. Sie ist vielleicht die feinste und sinnigste Erzählung in der ganzen Mâitrâyaṇî Saṃhitâ, — in ihrer großen Schlichtheit und Einfachheit doppelt rührend:

„Yama starb. Die Götter suchten der Yamî den Yama auszureden. Wenn sie sie fragten, dann sagte sie: „Heute ist er gestorben!" — Da sprachen sie: „Fürwahr, so vergißt diese ihn nicht. Laßt uns die Nacht schaffen!" Es gab nämlich damals nur den Tag, (noch) nicht die Nacht. Die Götter schufen die Nacht. Da wurde ein morgender Tag.

[1] Mâitr. S. 1, 5, 12 (p. 81 meiner Ausgabe); vgl. weiter unten.

Darauf vergaß sie ihn. Darum sagt man: Tag und Nacht lassen das Leid vergessen!“

Die wunderbare Heilkraft der Zeit spricht sich kindlich naiv in dieser kleinen Erzählung aus. Uns aber sagt sie deutlich, daß in der frühesten Vorzeit, eh es noch den Unterschied von Tag und Nacht gab, Yama und Yamî in zärtlicher Liebe zusammen lebten, bis zum letzten Atemzug des Mannes. Daß hier ein liebendes Gattenpaar vor uns steht, wird sich kaum bezweifeln lassen.

Der Avesta erwähnt zwar bei Yima kein Weib, das zu ihm gehörte, spätere Bücher aber geben ihm eine Schwester, mit der er Nachkommen zeugt.[1] Ihr Name ist Yimak (Dschemê oder Dschemakê), offenbar das Femininum seines eigenen Namens, der später als Dschem (Dschemschid) erscheint. Kein Zweifel, daß diese, zur vedischen Tradition stimmende Nachricht alt und echt ist. Noch genauer stimmt, daß Yama als Sohn des Vivasvant bezeichnet wird, Yima als Sohn des Vîvanhvañt, welch letzterer Name lautgesetzlich genau dem Vivasvant entspricht. An der ursprünglichen Identität beider Gestalten kann nicht gez eifelt werden.

Yima tritt im Avesta bedeutsam hervor. Der zweite Fargard des Vendidad handelt speziell von ihm. Er ist Mensch, aber doch mit ganz außerordentlichen, übermenschlichen Qualitäten ausgerüstet. Kurz gefaßt erscheint er als Herrscher und Haupt einer längst vergangenen goldenen Zeit, da es weder Frost noch Hitze, weder Alter noch Tod, noch auch dämonischen Neid gab. Er hat unter seiner Herrschaft Herden und Männer vom Tode, Gewässer und Bäume von der Dürre befreit, und die Nahrungsmittel unerschöpflich gemacht. Speziell erscheint als Merkmal dieser goldenen Zeit eine ganz erstaunliche Zeugungskraft.[2] Ich gebe die Schilderung der diesbezüglichen Großtaten des Yima mit den Worten Roths wieder:

„Zaroaster fragt den Ormuzd, ob er einem andern Menschen vor ihm und wem er seine Lehre geoffenbaret habe. Ormudz antwortet — und von hier an ist mit Ausnahme der letzten Sätze das ganze Kapitel Rede des Gottes — er habe dem Yima, Vî-

[1] Vgl. F. Justi in s. Handbuch der Zendsprache, Glossar s. v. Yima; Roth a. a. O. p. 421.

[2] Vgl. R. Roth a. a. O. p. 419—421.

vaṅhvañtṣ Sohn, sich geoffenbart, dieser aber es abgelehnt, Verkündiger und Träger seiner Lehre zu sein, weil er dazu weder geschickt, noch gelehrt sei. Ormuzd habe nun von ihm verlangt, daß er die Schöpfung wenigstens zu Gedeihen und Glück führe. Yima geht hierauf ein und verspricht, daß in seinem Reiche weder Frostwind, noch Glut, noch Finsternis, noch Tod herrschen solle. Ormuzd gibt ihm zwei wunderbare Werkzeuge, eine goldene Schwinge (oder Wanne zum Schwingen des Getreides) und einen ebenfalls aus Gold gebildeten Stachel (wie er zum Antreiben der Zugtiere dient), Sinnbilder der friedlichen Herrschaft des Ackerbauers. Darauf werden ihm dreihundert Landstriche zugeteilt, die unter seiner segnenden Wirksamkeit schnell sich füllen mit Herden, mit Rossen, Menschen, Hunden, Vögeln und hellglänzenden Feuern, so daß kein Raum mehr war für weitere Geschöpfe. Andere dreihundert Landstriche und zum dritten Male dieselbe Zahl werden ihm hinzugefügt; sie gedeihen wie jene, und Ormuzd verkündigt ihm, daß die Erde voll sei. Da trat Yima vor am hellen Tage zur Mittagszeit der Sonne zugewandt, stieß die Erde an mit seiner goldenen Schwinge, traf sie mit seinem Stachel und sprach: weitgedehnter heiliger Grund! rühre dich, öffne dich (wie eine Gebärende), du Amme der Rinder, Rosse, Menschen! Darauf dehnt sich die Erde, wie oben das Reich Yimas, in drei Abstufungen zu ihrer doppelten Größe, und die Geschöpfe können sich nach Lust auf dem größeren Raum verbreiten."[1]

Diese merkwürdige Manipulation des Yima mit der Schwinge und dem Stachel, mit dem er die Erde trifft, macht den Eindruck eines großen, ins Kolossale gesteigerten Fruchtbarkeitszaubers. Mir fällt dabei der Kaaro-Tanz eines australischen Stammes — der Watschandi — ein, den wir bei Groß e nach Hodgkinson folgendermaßen anschaulich geschildert finden:

„Das Fest beginnt mit dem ersten Neumond, nachdem die Yams reif geworden sind, und wird von seiten der Männer mit einem Freß- und Saufgelage eröffnet. Alsdann führen sie im Mondschein einen Tanz um eine Grube auf, welche mit Gebüsch umgeben ist. Grube und Gebüsch repräsentieren das

[1] Vgl. R. Roth a. a. O. p. 417. 418.

weibliche Glied, dem sie auch im übrigen ähnlich gemacht sind, während die von den Männern geschwungenen Speere die männlichen Glieder vorstellen. Die Männer springen nun mit höchst wilden und leidenschaftlichen Gebärden, welche ihre geschlechtliche Aufregung verraten, umher und stoßen dabei ihre Speere in die Grube."[1]

Es ist dies ein ganz primitiver und roher, in seiner Rohheit aber auch höchst anschaulicher Fruchtbarkeitszauber. Wenn ich es wage, ihn mit dem kulturell und moralisch auf einem ungleich höheren Niveau stehenden Zuge der Yimasage zu vergleichen, so geschieht das, weil in der Tat Yimas Stacheln der Erde, die sich dann wie eine Gebärende auftut, dehnt und wunderbarsten Segen entfaltet, entschieden an jenen primitiven Brauch erinnert. Eine Sage derart kann sehr wohl im Laufe der Zeit aus einem ähnlichen primitiven Fruchtbarkeitszauber erwachsen sein.

Doch wie dem auch sei — das eine steht fest, daß Yima in wunderbarer, zauberhafter Weise, unter Berührung der Erde mit Schwinge und Stachel und unter gleichzeitiger Beschwörung den Erdengrund sich dehnen und zu doppelter Größe erwachsen macht und daß es ihm ebenso leicht gelingt, alles ihm zu Gebote stehende Land in unerschöpflicher Fruchtbarkeit mit Menschen und Herden, mit Rossen, Rindern und Hunden, Vögeln und Feuern zu füllen. Ein Entfalter wunderbarer Fruchtbarkeit ist er also auf jeden Fall, — sehr im Gegensatz zum vedischen Yama, von dem wir nichts derartiges hören, der sogar mit höchster moralischer Strenge die Zeugung eines Sohnes ablehnt, weil die Frau, die ihn in Liebe und brennender Sehnsucht in die Arme schließen will, von denselben Eltern stammt, seine Zwillingsschwester ist.

Dagegen haben wir in dem alten Agastya und seiner Gattin Lopâmudrâ ein Paar kennen gelernt, das durch seine liebende Vereinigung in ritueller, kultlich-dramatischer Form Fruchtbarkeitszauber wirkt,[2] wenn auch in ungleich bescheidenerem Maße wie der zendische Yima.

[1] Vgl. Ernst Grosse, Die Anfänge der Kunst (1894), p. 210. — Grosse bemerkt dazu a. a. O. p. 211: „In diesem Tanze hat der Literarhistoriker Scherer die Urquelle der Poesie entdeckt."

[2] Vgl. oben p. 156 flg.

Doch auch Agastya widersteht zuerst der Lockung des Weibes, die ihm ebenso ungeniert sein Begehren kundtut, wie Yamî dem Yama. Und auch er hat —, obwohl Gatte des Weibes — ebenso gute moralische Gründe dagegen, wie Yama, denn er ist in der Ausführung des Opfers begriffen, muß als Brahmacârin die Keuschheit beobachten. Er widersteht, — dann aber gibt er nach, vereinigt sich mit dem begehrlichen Weibe, spricht dann einen Sühnungsspruch und — siehe da! — es ist herrliche Fruchtbarkeit, die er gewirkt hat.

Ich glaube, das gibt uns den Schlüssel zum Verständnis des Dialoges zwischen Yama und Yamî. Er ist nur der erste Akt eines weit größer angelegten rituellen Dramas, das zur Wirkung der Fruchtbarkeit aufgeführt wurde. Er enthält nur die in feinster Weise entwickelte erste Lockung von seiten der Yamî und Ablehnung derselben durch Yama, aus ernsten moralischen Bedenken. Wir brauchen uns das Spiel nur nach dem Muster des kleinen Agastyaliedes weiter fortgeführt zu denken, — nach einer Pause die Yamî, vielleicht frisch geschmückt, mit noch handgreiflicheren Argumenten kommen und den Yama endlich in jubelndem Sieg überwinden zu lassen, und das große Fruchtbarkeitsdrama steht vor uns. Die erstmalige hartnäckige Weigerung Yamas erhöht dann nur noch den Eindruck des endlichen Sieges, steigert den Reiz des Ganzen.

Doch es ist Zeit, daß wir das Lied selbst kennen lernen. Ich lasse daher jetzt meine Übersetzung desselben folgen.

RV 10, 10.

Yamî:

1. Zum Freundsein will den Freund herbei ich locken!
Und müßt' er auch den Ozean durchschreiten,
Der Fromme zeuge seines Vaters Enkel
Hier auf dem Erdgrund, an die Zukunft denkend.[1]

[1] ádhi kshámi auf der Erde, auf dem Erdengrunde, Erdboden. Sâyaṇa sucht darin die geläufige indische Anschauung von dem als fruchtbaren Erdboden gedachten Mutterleib, so daß also Yamî hier von ihrem eigenen Mutterleibe reden würde (pṛithivîsthânîye mamodara ityarthaḥ). Geldner stimmt dem bei (vgl. Gurupûja-Kâumudî p. 19). Ich habe die Bezeichnung des Dichters beibehalten, wobei dem

Yama:

2. Nicht wünscht dein Freund sich eine solche Freundschaft,
Daß sich als Mann und Weib Geschwister gatten!
Des großen Herrschers Söhne dort, die Helden,
Des Himmels Stützen, schaun umher und weit hin![1]

Yamî:

3. Das ist's ja grade, was die Ew'gen wollen:
Von dem alleingen Menschen einen Sprößling!
So eine denn dein Herz mit meinem Herzen,
Dring' ein als Gatte in den Leib des Weibes.

Yama:

4. Wie sollten jetzt wir tun, was nie wir taten?
Die recht sonst reden, jetzt Unrechtes schwatzen?
Gedenk' der Wasserfrau und des Gandharven —
Das unser Ursprung, unsre Nahverwandtschaft![2]

Doppelsinn die Tür offen bleibt. Sehr merkwürdig aber mutet gerade hier dieser Ausdruck an, wenn wir uns an das oben im Text Bemerkte erinnern, wonach Yima im Avesta den Fruchtbarkeitszauber gar nicht an dem dort übergangenen Weibe, sondern an der Erde selbst vornimmt (s. p. 279). Eins mag so alt sein wie das andere, es kann aber auch ein gewisser Zusammenhang und gegenseitige Beeinflussung der Vorstellungen, resp. Bräuche stattgefunden haben. Ich erinnere namentlich noch an die bekannte, gut bezeugte Fruchtbarkeitszeremonie der Vereinigung von Mann und Weib auf dem Ackergrunde, rsp. der Andeutung einer solchen Handlung. Vgl. Mannhardt, Baumkultus (Wald- und Feldkulte I), p. 480 flg. unter der Überschrift „Brautlager auf dem Ackerfelde".

[1] Unter dem großen Asura oder Herrscher ist, wie ich glaube, hier Varuṇa verstanden, der oberste Gott, der Wächter über der sittlichen Ordnung, der alte Gott des allumfassenden Himmels. Ihn umgeben seine Späher, die auf das Tun der Menschen merken. Diese — wenn nicht die Götter überhaupt — sind wohl unter den Helden unseres Verses zu verstehen, die ringsum und weithin schauen. Direkt erwähnt werden die Späher (spaças) dann noch weiter unten in Vers 8. Daß es sich hier um die heilige Ordnung des Varuṇa (und Mitra) handelt, dafür spricht auch Vers 6, so wie ich ihn fasse.

[2] Hier erscheinen Apsaras und Gandharve, Wolkenwasserfrau und Elb, als Eltern des Yama und der Yamî. Sonst wird immer Vivasvant als Vater des Yama bezeichnet. (Die Mutter des Zwillingspaares scheint nach RV 10, 17, 2 Saraṇyû zu sein, die dunkle Wetterwolke, die Erinnys.) Ob sich beide Angaben vereinigen lassen, mag hier dahingestellt bleiben.

Yamî:

5. Im Mutterleibe schuf uns schon zu Gatten
Der Bildnergott, Erzeuger, Allgestalter;
Seine Gesetze darf man nicht verletzen,
Deß sind uns Zeugen Erde hier und Himmel.

Yama:

6. Wer weiß etwas von jenem ersten Tage?
Wer sah ihn und wer kann das hier verkünden?
Hoch steht die Satzung Varuṇas und Mitras!
Was sprichst du, Geile, Männer zu verführen?[1]

Yamî:

7. Nach Yama hat mich Sehnsucht überkommen,
Mit ihm zu ruhen auf dem gleichen Lager;
Als Weib dem Gatten schenk' ich meinen Leib ihm,
Wir wollen rollen wie zwei Wagenräder![2]

Yama:

8. Nicht stehn sie still, nicht schließen sie die Augen,
Die Späher dort der Götter, die hier wandeln;
Mit einem andern geh nur rasch, du Geile,
Und roll mit dem dich, wie zwei Wagenräder!

Yamî:

9. Bei Nacht und Tag wär' sie ihm gern zu Willen!
Daß doch das Aug' der Sonne gleich verschwände![3]
In Erd' und Himmel paart sich das Verwandte,
Und Yami will von Yama Gleiches dulden.

[1] Wörtlich: Erhaben ist die Satzung des Mitra und Varuṇa! Was willst du Geile reden mit Trug zu den Männern? Bei der Erklärung dieses Verses scheint mir Geldner stark zu irren; vgl. Gurup. p. 22.

[2] Man vgl. das Sichwälzen und Rollen der Paare auf der Erde, auf dem Acker, oder auch einen Hügel hinunter, bei dem europäisch-arischen Fruchtbarkeitsbrauch „Brautlager auf dem Ackerfelde", Mannhardt a. a. O. p. 480—488. Vgl. auch oben Vers 1 und die zugehörige Anmerkung.

[3] Sie wünscht in ungeduldiger Sehnsucht, daß die Sonne alsbald verschwinden möge, damit sie ungesehen und ungestört sich mit Yama vereinigen könne.

Yama:

10. Fürwahr, es kommen künftige Geschlechter,
Wo Blutsverwandte tun, was nicht sich ziemte!
Um einen starken Mann schling' fest die Arme,
Such einen andern Gatten dir, du Schöne!

Yamî:

11. Was heißt denn „Bruder", wo es keinen Schutz gibt?
Was heißt noch „Schwester", wo Verderben einbricht?
Gedrängt von Liebe ruf' ich's immer wieder:
Vermische deinen Leib mit meinem Leibe!

Yama:

12. Nicht misch' ich meinen Leib mit deinem Leibe!
Schlecht nennt man den, der seiner Schwester beiwohnt.
Mit einem andern, nicht mit mir sei glücklich!
Dein Bruder wünscht das nimmermehr, du Schöne!

Yamî:

13. Ein Feigling, Yama, ja fürwahr, das bist du!
Nicht hab' ich Herz und Mut bei dir gefunden![1]
Gleichwie der Gurt das Roß, wie die Liane
Den Baum, wird eine andre dich umschlingen.

Yama:

14. Du selbst, o Yamî, wirst — wie die Liane
Den Baum — den andern und er dich umschlingen!
Such du sein Herz und laß ihn deines suchen,
Und dann genieße schönstes Einverständnis.

Man sieht, vom ersten bis zum letzten Verse besteht dieser Dialog in lockender Einladung und beharrlicher Ablehnung. Doch weit davon entfernt, sich eintönig zu wiederholen, versteht der Dichter sein Thema kunstvoll zu steigern. Auf die erste energische Aufforderung von seiten der Yamî (V. 1) folgt

[1] Ich lese — zum Teil im Anschluß an Oldenberg — bató batâsi yama nâivá vîró ná te máno hṛ́dayaṃ câvidâma.

— da dieselbe ohne Wirkung bleibt — wiederholte Berufung auf den Willen der Götter, des Schöpfers, eine höhere Bestimmung also (V. 3 und 5); dann ein schmeichelnder weicher, echt weiblicher, sanft lockender, überredender Ton (V. 7 und 9); weiter ein Appell an das Mitleid des Mannes als des Schützers, des Stärkeren (V. 11); und, als auch das nichts nützt, die wild ausbrechende Beschuldigung der Feigheit, des Mangels an Herz und Mut, die aber sofort in eine leidenschaftliche Äußerung schmerzlicher Eifersucht umschlägt (V. 13). In wirkungsvollem Kontrast zu der leidenschaftlichen Erregtheit des Weibes bleibt Yama ruhig, vom Anfang bis zum Ende. Er lehnt ab, mit immer wiederkehrender, kunstvoll variierter Berufung auf die moralische Unmöglichkeit der bräutlichen, resp. ehelichen Vereinigung von Bruder und Schwester (V. 2. 4. 6. 8. 10. 12). Auch er beruft sich auf göttlichen Willen und ewige Satzung. Dem Naturgesetz des Schöpfers und Bildners der vielgestaltigen Welt, der Zeugung und Fortpflanzung will, setzt er das moralische Gesetz des Varuṇa und Mitra entgegen, die Späheraugen der himmlischen Wächter, das Verwerfliche solcher Verbindung. Erst seine dritte Antwort hat etwas Herbes, Verletzendes (V. 6), stößt aber Yamî nicht ab, sondern ruft bei ihr erst den Ton der weichen, weiblichen Lockung hervor. Dann tut sie ihm leid und er empfiehlt ihr wiederholt, sich nach anderem Liebesglück umzuschauen. Als endlich Yamî leidenschaftlich, beleidigend wird, ihm Feigheit vorwirft, bleibt er ruhig, vergilt ihr nicht mit dem gleichen verletzenden Ton, sondern stellt ihr ein Bild des Liebesglückes mit einem andern Gatten vor die Augen.

Gewiß, das alles ist Ablehnung, doch braucht es keine endgültige zu sein. Es liegt kein Bruch vor. Kein Wort ist gefallen, das eine schließliche Verständigung unmöglich machte. Im Gegenteil. Yamîs letztes Wort ist schmerzliche Eifersucht, aus der nur zu deutlich die Liebe spricht, — und Yamas letzte Worte haben nichts Verletzendes an sich, sind gegenüber früheren Äußerungen von ihm vielmehr in einem weicheren Tone gehalten, Yamîs künftiges Liebesglück — wenn auch mit einem andern — in schönem Bilde schildernd.

Es läßt sich natürlich nicht mit Sicherheit sagen, wie sich das Spiel weiter entwickelte, so viel aber scheint mir keinem

Zweifel zu unterliegen, daß es mit dem Ende des mitgeteilten Dialogliedes nicht wirklich sein Ende gefunden haben kann, daß die Entwicklung vielmehr nach Analogie des kleinen Agastyadramas vorschritt, ein totaler Umschlag in den Empfindungen des Yama eintrat und die Vereinigung des ersten Menschen mit der ersten Menschin als ein großer Fruchtbarkeitszauber gefeiert wurde. In erster Linie wohl Generationszauber, Zeugungszauber, die Fortpflanzung lebender Wesen, vor allem des Menschengeschlechtes wirkend. Dann aber wohl auch Fruchtbarkeitszauber in noch weiterem Sinne. Bestimmt können wir das natürlich nicht abgrenzen, die Parallele des zendischen Yima aber zeigt weite Dimensionen.

Vermutungsweise läßt sich wohl auch der Gang des Spieles weiter konstruieren. Das Agastyadrama weist uns den Weg. Auf die wohlbegründete Ablehnung der Lockung Lopâmudrâs durch Agastya, folgt ein zügellos phallischer Vers von seiten des Weibes — und dann ist der Umschlag da, — Agastya widerstrebt nicht länger. Nach dieser Analogie dürfen wir vermuten, daß in dem viel breiter im Detail angelegten Drama von Yama und Yamî eine Reihe von zügellos phallischen Versen folgte, die der Yamî in den Mund gelegt waren und den unausbleiblichen Meinungsumschlag bei Yama zuwege brachten, zuletzt vielleicht auch ihn zu ähnlichen Äußerungen veranlaßte. Und darin ist wohl auch der Grund zu suchen, warum uns im Rigveda nur der erste Akt des zu vermutenden großen Fruchtbarkeitsdramas erhalten wurde. Denn daß im allgemeinen das phallische Element der alten Lieder von den Sammlern und Ordnern des Rigveda nicht begünstigt, sondern nach Möglichkeit beschränkt und ausgeschieden wurde, darf man wohl nach dem allgemeinen Charakter der Sammlung mit Bestimmtheit annehmen. Das derb Anstößige des zu vermutenden zweiten Aktes wird aller Wahrscheinlichkeit nach die Unterdrückung desselben veranlaßt haben.

Nach dem zweiten Akt läßt sich — immer in Analogie zu dem Agastyadrama — die Vereinigung des Paares in einem Schuppen oder sonstwie verhüllten Raum vermuten. Ob auch hier eine Sühnungszeremonie folgte, bleibt fraglich, ist aber immerhin möglich. Sehr wahrscheinlich aber schloß das Spiel mit einem Ausblick auf die großen Wirkungen der Fruchtbar-

keitszeremonie, die hier ja von ungleich größerer Bedeutung sein mußte, wie bei dem Agastyaspiel. Ist Agastya doch nur ein alter Ṛishi und durch sein und seiner Gattin hohes Lebensalter hat das kleine Drama noch dazu einen Stich ins Komische erhalten. Davon aber ist bei Yama und Yamî nicht die Rede, kann nicht die Rede sein. Hier handelt es sich ja doch um die Vereinigung des ersten, sagenhaften Menschenpaares, eines Adam und Eva der urvedischen, ja der indopersischen Zeit. Also um eine Verbindung von ganz fundamentaler Bedeutung, deren Wirkungen wohl als unermeßlich große erscheinen mochten. Und auch der Mythus des Avesta weist, wie schon bemerkt, auf große Dimensionen hin. Bedauerlich genug, daß wir dabei nur auf Vermutungen angewiesen sind. Über den Charakter im großen und ganzen aber täuschen wir uns schwerlich.

Ob auch bei diesem Spiel ursprünglich der Tanz wesentlich war? Ich möchte auch das für sehr wahrscheinlich halten, nach allen uns vorliegenden allgemeinen ethnologischen Parallelen. Fruchtbarkeitsriten, Fruchtbarkeitsfeste pflegen bei den primitiven Völkern mit derb obszönen Tänzen verbunden zu sein, an denen sich nicht nur Männer, sondern oft auch Frauen mit gleicher Freiheit beteiligen. Europäische Beobachter sind oft dadurch angewidert worden.[1] Wir werden in unserem Falle wohl — wenigstens ursprünglich — einen mehr oder minder obszönen Tanz der Yamî voraussetzen dürfen, die ihre Reize dem Geliebten entgegenträgt. Vielleicht füllten Tänze ähnlicher Art die Pause zwischen den Akten. Vielleicht gab es vor der Vereinigung, im zweiten Akt, einen ähnlichen Tanz des Liebespaares. Das alles ist keineswegs unwahrscheinlich, zumal sich in den volksmäßigen Mysterien der Inder obszöne Tänze bekanntlich durch die Jahrhunderte hindurch bis in die Gegenwart hinein erhalten haben. Sehr möglich auch, daß zuletzt alles in einem großen Bacchanal, einem saturnalischen Fest seinen Abschluß fand. Für all diese Dinge aber konnte es im Opferfestzeremoniell der Brâhmaṇazeit keinen Platz mehr geben. Sie mußten fallen und nur unser Dialog erhielt sich.

[1] Vgl. die Äußerungen Hodgkinsons bei Grosse a. a. O. p. 210.

Yama ist der Herr und König im Reiche der seligen Väter, der Abgeschiedenen, in einem schöneren Jenseits, das sowohl der Rigveda wie der Atharvaveda mit Farben malen, die in Licht getaucht sind. Eine Art indisches Elysium. Dort zecht Yama, wie wir schon sahen, mit seinen Göttern und Vätern vereint unter einem schön belaubtem Baum. Dort gibt es, nach der Schilderung des Atharvan, viele herrliche, immer nach Wunsch milchende, strahlende Kühe. Laue Winde wehen, kühler Regen träufelt herab. Es gibt Teiche von geschmolzener Butter, Bäche, in denen Honig fließt, Ströme mit Milch und berauschendem Surâ-Trank. Da gibt es keinen Unterschied von reich und arm, mächtig und gering. Auch fehlt es da nicht an Weibern.[1] Gegenüber diesen die Sinne reizenden Bildern bietet der Rigveda eine weit mehr vergeistigte Schilderung der Wonnen im Reiche des Yama. Sie bildet den zweiten Teil eines Liedes, das an Soma, den irdischen und himmlischen Rauschtrank, Meth und Mond, gerichtet ist. Jeder Vers endet mit dem Refrain: „O Soma, ström dem Indra zu!" Mit Unrecht hat man denselben bei den Übersetzungen vielfach weggelassen. Er zeigt uns die Stimmung des Somafestes, wo der Rauschtrank dem großen Gott in Strömen zufließt. Ich gebe jene Verse daher mit Beibehaltung dieses Refrains, den man kein Recht hat vom Texte abzuschneiden, zu dem er nun einmal gehört. Im übrigen nach der schönen Übersetzung der „Siebenzig Lieder".[2] Soma wird hier angefleht, die Menschen in Yamas Reich der Wonnen zu befördern. Der erste Teil des Liedes, der mit dem zweiten durchaus zusammen gehört, singt von Soma, den der Priester beim frohen Feste keltert, damit Indra ihn trinke. Dann heißt es weiter:

Wo Licht ist, welches nie erlischt,
Und wo der Himmelsglanz erstrahlt,
Dahin, in die Unsterblichkeit,
Die ewige, bring' Soma mich!
O Soma, ström' dem Indra zu!

[1] Vgl. AV 18, 4, 33 flg.; 18, 2, 21 flg.; 4, 34, 2. 5. 6; 3, 29, 3. Zimmer, Altindisches Leben, p. 412. 413.

[2] Vgl. a. a. O. p. 111; RV 9, 113, 7—11.

Wo König ist Vâivasvata,[1]
Und wo des Himmels Innerstes,
Wo jene ew'gen Wasser sind, —
O Soma, mach unsterblich mich!
  O Soma, ström' dem Indra zu!

Wo man nach Wunsch sich regt, bewegt
In dritter Höh' des Himmelreichs,
Wo glanzvoll alle Räume sind, —
O Soma, mach unsterblich mich!
  O Soma, ström' dem Indra zu!

Wo Wunsch und Sehnsucht sind gestillt
An roter Sonne Gipfelpunkt,[2]
Wo Lust und Sättigung zugleich, —
O Soma, mach unsterblich mich!
  O Soma, ström' dem Indra zu!

Wo Lust und Freud und Fröhlichkeit
Und Wonne wohnen, wo der Wunsch
Des Wünschenden Erfüllung hat, —
O Soma, mach unsterblich mich!
  O Soma, ström' dem Indra zu!

Die Phantasie der Festgenossen schwelgt beim Strömen des Somatrankes in den Vorstellungen des seligen Jenseits, wo König Yama mit Göttern und Seligen vereint zecht und himmlische Wonnen genießt, auf welche auch die noch auf Erden wandelnden Sterblichen verlangend ihre Sehnsucht richten, — und zwar mitten im Jubel des Festes, wo der vielgepriesene Rauschtrank stromt, der wesenseins ist mit dem strahlenden Mond am Himmel droben.

Ein frohes Trinkfest, bei welchem man ähnlich in Vorstellungen der Wonne des seligen Yamareiches schwelgt, könnten wir uns gut als ursprünglichen Abschluß des großen Fruchtbarkeitsspieles von Yama und Yamî denken.

[1] Vâivasvata, d. h. der Sohn des Vivasvant, ist Yama.
[2] Also am höchsten Punkt der Sonnenbahn ist das Reich der Seligen gedacht.

Da Yama der König der Abgeschiedenen ist, läßt sich wohl auch vermuten, daß das kultliche Drama, dessen handelnde Personen er und seine Schwester-Gattin waren, in jener dunkleren und kühleren Hälfte des Jahres aufgeführt wurde, welche dem Dienst der Väter geweiht war — dem Pitṛiyâṇa oder Väterweg. Unsre Winterzeit.

Roth vergleicht den zendischen Yima als Haupt eines goldenen Zeitalters mit dem griechischen Kronos, der freilich ein Gott und des Himmels Sohn sei, während Yima nur ein Mensch ist.[1] Näher noch liegt der Vergleich mit dem römischen Saturnus, der ebenfalls als ein alter König der Vorzeit und Haupt eines goldenen Zeitalters galt, wie Yima, ein Gott, dessen Name schon auf das Reifen der Saat hindeutet und tatsächlich die Fruchtbarkeit des Ackers bewirkt, also auf diesem speziellen Gebiete in ähnlicher Weise sich betätigt, wie es bei Yima in umfassenderem Maße der Fall ist, der aber durch die Getreideschwinge, mit der er den Erdboden berührt und durch Anlage von Wasserleitungen, Anpflanzung von Bäumen, Speisefrüchten u. dgl. auch für Fruchtbarkeit auf diesem Gebiet sorgt.[2] Der Kult des Saturnus berührt sich nah mit dem der Totengötter, Dis Pater und Acca Larentia, — was wiederum in die Richtung des vedischen Yama hindeutet. Um die Mittwinterzeit wird sein Fest, die Saturnalien, gefeiert — voll ausgelassener Lust, Schmausen, Singen und Springen. Man spielt mit Würfeln und Nüssen, die als Sinnbilder der Fruchtbarkeit und des üppigen Segens gelten. Wer den besten Wurf getan hatte, wurde König der Tafel und hatte als solcher für die geselligen Spiele zu sorgen. Der vorherrschende Charakter des Festes wäre nach Preller „der einer sinnbildlichen Rückkehr in die glücklichen Zeiten, wo Saturnus wirklich unter den Menschen gelebt hatte.“[3]

Wir müssen auch an die Feste des Bohnenkönigs erinnern, die insbesondre bei germanischen Völkern zu Hause sind, um die Mittwinterzeit gefeiert werden und namentlich am Tage der hlg. drei Könige haften. Feste ausgelassener Lust, bei

[1] Vgl. Roth a. a. O. p. 420.
[2] Vgl. Roth a. a. O. p. 418. 419.
[3] Vgl. Preller, Röm. Mythol. 3. Aufl. II, p. 16. Und überhaupt p. 11—20.

denen es sehr frei herging. Die dazu gehörigen Bohnenlieder scheinen sehr saftigen, wahrscheinlich phallischen Charakters gewesen zu sein, wie die noch lebende Redensart „Das geht noch über das Bohnenlied" wohl andeuten dürfte. Die Bohne aber ist, wie ich früher gezeigt habe, uralt arische Totenspende. Der Bohnenkönig, der sich seine Bohnenkönigin wählt, ist offenbar ursprünglich der Herrscher im Reich der seligen Abgeschiedenen. Jenes Reich und seine üppige Wonne stellt also die schmausende Festgesellschaft dar. Und bei der lebendigen, seit alters geglaubten Beziehung der Abgeschiedenen zur Fruchtbarkeit in der Natur dürfen diese Feste wohl als alte Fruchtbarkeitsfeste gelten.[1]

Diese flüchtigen Andeutungen sollen mehr zur Anregung dienen, als daß sie schon irgend etwas beweisen könnten. Altarische Mittwinterfeste, die der Fruchtbarkeit und dem Kult der Abgeschiedenen in üppiger Lust geweiht waren; Feste, bei denen ein alter Herrscher glücklicher Vorzeit, oder ein Herrscher der Abgeschiedenen bedeutsam hervortraten — scheinen alledem zugrunde zu liegen. Es liegen mancherlei Berührungspunkte mit den Vorstellungen von Yama und Yamî vor, ohne daß ich es wagen möchte, jetzt schon mehr zu behaupten. Wenn unsere Vermutung eines großen, Yama und Yamî feiernden Fruchtbarkeitsspieles und damit verbundenen Opferfestes in der dunklen und kalten Jahreszeit ihre Berechtigung hat, wie ich nach den obigen Darlegungen doch wohl glauben möchte, dann ist ein alter Zusammenhang mit Bohnenfesten und Saturnalien doch wohl sehr möglich.

Doch halten wir vor allem fest, was als sicheres Resultat unserer Untersuchung mit aller Wahrscheinlichkeit hervortritt:

Das Dialoglied von Yama und Yamî ist nur der erste Akt eines größeren kultlichen Dramas, das nach Analogie des Agastyadramas auf einen Generationsritus, resp. phallischen Fruchtbarkeitszauber in großem Stil hinauslief. Das erste Menschenpaar vereinigte sich zu einer rituellen Zeugung, und unermeßliche Fruchtbarkeit mußte die Folge sein.

[1] Vgl. über die Bohne, den Bohnenkönig und seine Feste meinen Aufsatz, „das Bohnenverbot bei Pythagoras und im Veda", Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XV (1901), p. 187—212.

Ich kann dies Kapitel nicht schließen, ohne noch eines andern alten, von Hertel vermuteten Dramas zu gedenken, das im Veda nicht erhalten ist, sich aber meines Erachtens in gerader Linie dem Agastyadrama und dem Yamadialog, so wie ich ihn fasse und ausgestalten möchte, anreiht. Es ist seinem Ursprung nach vielleicht ebenso alt wie diese und möglicherweise aus ähnlichen Gründen der alten Sacralliteratur ferngehalten worden, die auch an der Ausscheidung des von mir vermuteten zweiten Aktes des Yamaspieles die Schuld getragen haben dürften. Denn ich glaube, es ist auch in diesem Falle mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit ein altes magisch-kultliches Drama mit kräftig phallischem Einschlag anzunehmen. Ich meine die Ṛishyaçṛiñga-Geschichte.

Man kennt die anmutige poetische Bearbeitung der Erzählung von Ṛishyaçṛiñga aus dem Mahâbhârata, die Adolf Holtzmann schon vor mehr als einem halben Jahrhundert im ersten Bande seiner „Indischen Sagen" veröffentlicht hat.[1] Sie hat heute noch von ihrem Reiz nichts eingebüßt. In der gelehrten Erforschung des Gegenstandes aber sind wir inzwischen weit vorgeschritten. Zunächst vor allem durch die tiefgründige Untersuchung, die Heinrich Lüders demselben gewidmet hat.[2] Dann weiter durch Joh. Hertels zweifellos richtige Erkenntnis einer ursprünglich dramatischen Fassung des Stoffes.[3]

Es ist die Geschichte von einem jungen Brahmanen, Ṛishyaçṛiñga oder „Gazellenhorn", in den Pâlitexten Isisiñgo genannt, der in völliger Unkenntnis der Welt und aller andern Menschen, im einsamen Büßerwalde bei seinem Vater, dem alten Brahmanen Vibhâṇḍaka, aus dem berühmten Geschlecht des Kaçyapa, aufwächst. Ein weibliches Menschenbild hat er nicht

---

[1] Vgl. Ad. Holtzmann, Indische Sagen, 2. Auflage I, p. 301 bis 337 (Stuttgart 1854). Die Geschichte findet sich im Mahâbhârata III, 110, 22—113, 25.

[2] H. Lüders, Die Sage von Ṛishyaçṛiñga, in den Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen, philos. histor. Klasse, 1897, p. 87—135.

[3] J. Hertel, der Ursprung des indischen Dramas und Epos, WZKM Bd. XVIII, p. 158 flg.

[4] Im Padmapurâṇa und Râmâyaṇa wie auch im Skandapurâṇa heißt er Romapâda.

nur nie gesehen, sondern ahnt nicht einmal im entferntesten, daß es Wesen solcher Art gibt. Also das Ideal des tumben, wie ihn Wolfram nennt, des „reinen Toren“. Doch ihm soll das stille Asketenleben im Frieden des Waldes nicht auf die Dauer vergönnt bleiben. Es herrscht eine Zeit der Dürre und völliger Regenlosigkeit im Lande des Königs — Lomapâda von Añga nennt ihn das Mahâbhârata, nach dem buddhistischen Jâtaka und dem verwandten tibetischen Kandjur ist es ein König von Kâçi oder Vârâṇasî, d. h. Benares. Indra will durchaus nicht regnen lassen und die Einwohner des Landes geraten durch die Dürre in große Not. Es stellt sich schließlich heraus, daß diesem Elend nur durch ein erfolgreiches Attentat auf den Waldesfrieden des Ṛishyaçṛiñga ein Ende bereitet werden kann. Nach der Darstellung des Mahâbhârata, und der ihm verwandten Versionen der Erzählung, soll es wieder regnen, sobald es gelingt, den Ṛishyaçṛiñga aus dem Büßerwalde in die Hauptstadt des Königs, resp. in dessen Land, zu schaffen. Nach dem Jâtaka und dem Kandjur hängt der Erfolg davon ab, daß es gelingt, den in absolutester Keuschheit lebenden Ṛishyaçṛiñga, diesen idealsten Brahmacârin, zum Bruch seiner Buße, zum Bruch der Keuschheit zu veranlassen, ihn dazu zu bringen, daß er sich mit einem Weibe in Liebe vereinigt. Dann soll es wieder Regen geben. Nach dem Mahâbhârata erbietet sich nun eine alte Frau, mit Hilfe ihrer Tochter, einer Veçyâ oder Hetäre, das Gewünschte zu erreichen. Es wird ein Schiff resp. Floß mit allen erdenklichen Herrlichkeiten ausgestattet, eine quasi Einsiedelei auf demselben errichtet, die Alte schifft sich mit ihrer Tochter und anderen Hetären auf demselben ein und landet am Ufer des Flusses, unweit der Einsiedelei des Vibhâṇḍaka. In Abwesenheit des Vaters besucht nun die schöne junge Hetäre den Ṛishyaçṛiñga in seiner Waldeinsamkeit. Der Jüngling hält sie in seiner Tumbheit, die von ihr nach Kräften unterstützt wird, für einen jungen Büßer, wie er selbst es ist, nur etwas anders und viel lieblicher gestaltet. Schon ihr Anblick entzückt ihn, durch ihre Umarmung gerät er ganz außer sich, so daß er, nach ihrem Verschwinden, über den Gedanken an sie zum erstenmal die heiligen Pflichten verabsäumt. Als der Vater zurückkehrt, berichtet er ihm in höchster Naivität das ganze

Abenteuer und wird von ihm eindringlich gewarnt und darüber belehrt, daß böse Dämonen in solch lieblicher Gestalt die Buße der Frommen zu stören streben. Als dann aber der Vater wieder einmal abwesend ist, erscheint die Hetäre wieder und es gelingt ihr leicht genug, den Jüngling dazu zu überreden, daß er sie in ihre Einsiedelei begleitet, die sie ihm als unvergleichlich viel schöner und reizvoller schildert als die seinige. So gelangt er aufs Floß, das nun mit der wichtigen Beute in die Hauptstadt zurückkehrt, wo der König dem Ṛishyaçṛiñga seine Tochter Çântâ zur Gemahlin gibt. Der Regen und mit ihm Gedeihen und Glück ist wirklich eingetreten. Und es gelingt auch, den alten Büßer, der zornsprühend und racheschnaubend, seinen Sohn suchend, erscheint, glücklich zu versöhnen.

In scharfsinniger Darlegung hat Lüders den Nachweis geliefert, daß in einer älteren Version der Mahâbhârata-Erzählung jedenfalls die Tochter des Königs, Çântâ selbst die Entführung des Ṛishyaçṛiñga bewirkt, wie solches schon lange vor ihm der geniale Adolf Holtzmann ganz richtig vermutet und in seiner poetischen Bearbeitung der Sage verwertet hatte. So entwickelt sich die Sache auch tatsächlich im buddhistischen Jâtaka, nur daß die Königstochter hier Naḷinikâ heißt.[1] In der indischen Vorlage des Kandjur aber hieß sie ebenfalls Çântâ.[2] Im übrigen ist natürlich diese Namensverschiedenheit nicht von großem Belang. Weit wichtiger ist der Umstand, daß im Jâtaka — wie auch im Kandjur — alles davon abhängt, daß der junge Büßer zum Bruch seiner Keuschheit veranlaßt wird. Daß ferner die Verführung des Isisiñgo — wie er hier heißt — durch die Königstochter tatsächlich, und zwar in der Einsiedelei, stattfindet, wobei die hahnebüchenen Zotengespräche stark hervortreten und in einem religiösen buddhistischen Text besonders auffallen. Im Mahâbhârata kommt es im Büßerwalde nur zu Umarmungen und Liebkosungen, die als Lockmittel dienen, den Jüngling auf das Floß und dann in die Hauptstadt zu bringen. Dann gibt es Regen,

[1] Nach ihr ist das ganze Jâtaka denn auch benannt. Vgl. Naḷinikâjâtaka, in Vol. V von V. Fausbölls Ausgabe, The Jâtaka, together with its commentary, London 1891, p. 193—209.

[2] Vgl. Lüders a. a. O. p. 111.

während im Jâtaka wie im Kandjur schon durch die Verführung der Regen eintritt, wo dann eine weitere Entführung nicht nötig ist und auch tatsächlich nicht stattfindet. Die Entwicklung der Geschichte im Jâtaka ist kurz gefaßt die folgende.[1]

Isisiñgo übt so starke Buße, daß darob der Palast des Çakra, d. h. Indra, erzittert. „Daher läßt Çakra, um seine Buße zu stören, es drei Jahre lang im Reiche von Kâçi nicht regnen. Die Bewohner, die Not leiden, fordern den König auf, den Gott zum Regen zu zwingen. Allein er vermag es nicht. Da erscheint ihm Çakra in der Nacht und erklärt ihm, daß es nicht eher regnen werde, als bis Isisiñgos Buße durch Naḷinikâ, die Tochter des Königs, gebrochen sei. Diese läßt sich dann auch nach einigem Sträuben zu der Aufgabe herbei. Von den Ministern begleitet zieht sie aus. An der Grenze schlagen sie zunächst ein Lager auf und ziehen dann von hier aus, von Waldbewohnern geführt, nach der Einsiedelei des Ṛishi. Dort angelangt, verkleiden die Minister die Prinzessin als Ṛishi, ziehen ihr ein goldenes Ober- und Untergewand an und geben ihr einen Ball. So nähert sie sich dem Isisiñgo, der sich zuerst erschreckt in die Hütte zurückzieht, sich aber bald eines besseren besinnt. Die Frage nach dem Balle, den Isisiñgo für eine seltene Frucht hält, eröffnet die Unterhaltung, und bald erfolgt eine Einladung an den vermeintlichen Asketen, in die Hütte zu treten. Hier entwickelt sich nun ein Gespräch, das zwar von der Kräftigkeit des Humors jener Tage beredtes Zeugnis ablegt, sich aber in einer lebenden Sprache nicht gut wiedergeben läßt. Das Ende ist, daß der Büßer verführt wird. Die Königstochter ladet ihn darauf nach ihrer Einsiedelei ein. Isisiñgo willigt ein, will aber die Rückkunft des Vaters abwarten. Davon will natürlich die Königstochter nichts wissen. So geht sie denn allein fort, trifft wieder die wartenden Minister und gelangt mit diesen glücklich zunächst in das Lager und dann nach Vârâṇasî, wo es nun regnet. Isisiñgo ist über den Fortgang des schönen Büßers sehr betrübt. So findet ihn der heimkehrende Vater, dem der Sohn nun eine sehr ausführliche Beschreibung seines Besuchers gibt. Der Vater warnt

[1] Ich gebe hier den größten Teil der trefflichen Analyse von Lüders, a. a. O. p. 116.

ihn vor dem Verkehr mit solchen Unholden. Isisiñgo nimmt die Warnung an und gibt sich wieder der Buße hin."

Aus der scharfsinnigen Untersuchung von Lüders ergibt sich, daß die Erzählung des Jâtaka und die des Mahâbhârata beide auf eine ältere Quelle zurückgehen, aus welcher sie selbständig geschöpft haben. Nach Lüders wäre dies eine Âkhyânadichtung in Oldenbergs Sinne gewesen. Hertel macht es dagegen in überzeugender Weise wahrscheinlich, daß diese Quelle vielmehr dramatische Gestalt hatte, ein kleines Drama war, in der Art der vedischen Dialoglieder, wenn auch schon etwas mehr szenisch ausgestaltet. Der Jâtakatext trägt noch so, wie er vorliegt, zum guten Teil dramatischen Charakter. Er zeigt im ganzen ein älteres Gepräge wie die Version des Mahâbhârata, doch fehlt es auch ihm nicht an jüngeren Zügen. So hat Lüders gewiß recht, wenn er die Motivierung der Dürre durch Indras Furcht vor der allzustarken Buße des Isisiñgo, die schon den Palast des Götterkönigs zittern macht, für eine jüngere Erfindung hält.[1] Man kennt dies beliebte Motiv der mittelalterlich-brahmanischen Erzählungen zur Genüge. Ebenso wird der erbauliche Schluß jüngern Ursprungs sein und vielleicht den frommen buddhistischen Erzähler zum Urheber haben. Isisiñgo bleibt im Walde und gibt sich wieder der Buße hin. Es findet gar keine Entführung, nur eine Verführung statt. Aber Lüders zeigt, daß in den Gâthâs des Jâtaka noch ein Hinweis darauf vorliegt, daß der Büßer ursprünglich doch in die Hauptstadt des Königs geschafft, resp. entführt wurde, denn der König sagt gleich in der ersten Gâthâ zu seiner Tochter: „Das Land verdorrt und das Reich geht zu Grunde. Geh, liebe Naḷinî, geh, hole mir den Brahmanen her!" Auch daß die

[1] Auch die entsprechende Motivierung im Kandjur — der Zorn des Ṛishi — trägt jüngeres Gepräge. Vgl. Lüders a. a. O. p. 110. 111. Im Mahâbhârata war die Dürre ursprünglich durch ein Versehen des Purohita motiviert. Eine ungeschickte spätere Hand hat die Kränkung, resp. Betrügung eines Brahmanen seitens des Königs vorangestellt — vielleicht beeinflußt durch die Version des Padmapurâṇa, wo die Dürre infolge der Nichtachtung eines Brahmanen eintritt. Der Bearbeiter des Mahâbhârata hat aber das ursprüngliche Motiv nicht getilgt, sondern stehen gelassen, woraus nun allerlei Verwirrung und Widersprüche im Text entstanden sind. Vgl. Lüders a. a. O. p. 90 flg. 102.

Reise, wenigstens teilweise, auf einem Holzfloß stattfand, wie im Mahâbhârata, deutet eine weitere Bemerkung des Königs an.[1] Dies letztere ist vielleicht nebensächlich, daß aber die Königstochter ursprünglich in der Tat den Büßer nach Hause in die Königsstadt mitbrachte, möchte ich auch darum für wahrscheinlich halten, weil sonst die Rolle, welche sie spielt, wohl eine höchst anstößige und unwürdige wäre, — resp. sie ist es nach der vorliegenden Fassung des Textes, der in seinem Schlußteil aus allen diesen Gründen sich als unursprünglich erweist. Nach der Version des Kandjur bringt denn auch Çântâ den Ṛishi, nachdem sie ihn durch Liebesbanden gefesselt hat, zum Könige, ihrem Vater, und wird seine Gattin.[2] So scheint es mir ganz in der Ordnung.

Die Verführungsszene des Jâtaka aber darf wohl ohne Zweifel für alt und echt gelten. Schon Lüders erklärt es für geradezu ausgeschlossen, daß ein Buddhist Verse solchen Inhalts gedichtet haben sollte. „Die Strophen zeigen vielmehr in ihrem teilweise überderben Humor durchaus den Charakter des Volksliedes einer literarisch rohen Zeit, und daß sie in den buddhistischen Kanon geraten sind, ist überhaupt nur begreiflich, wenn man annimmt, daß sie beliebte, im Volke allgemein verbreitete Àkhyânastrophen waren.“[3]

Àkhyânastrophen brauchen es indessen nicht gewesen zu sein. Die Hertelsche Annahme, daß es sich hier um ein kleines Drama der alten Zeit handelt, hat sehr viel mehr Wahrscheinlichkeit. Es liegt ja gerade hier ein Wechselgespräch vor, eine dramatische Szene. Und diese Verführungsszene steht im Mittelpunkt des ganzen, sie bringt die entscheidende Wendung hervor, sie ist es, die den Himmel dazu zwingt, daß er wieder Regen herabsendet.

Das scheint mir den Schlüssel zur Lösung des Rätsels zu bieten. Wir haben hier, wie ich glaube, die Reste eines alten volkstümlichen, magisch-kultlichen Dramas vor uns, welches dazu bestimmt war, Regenfall und dadurch Fruchtbarkeit zu bewirken. Der uralte Generationsritus tat dies Wunder und er verdiente es darum gewiß, daß auch die Dichter sich seiner

---

[1] Vgl. Lüders a. a. O. p. 118.
[2] Vgl. Lüders a. a. O. p. 111.
[3] Vgl. Lüders a. a. O. p. 125.

annahmen und ihn poetisch umkleideten. Es ist ein Drama vom Typus des Agastyadialogs, nur daß dort insbesondere Fruchtbarkeit in der Fortpflanzung des Geschlechtes, des Stammes, des ganzen Volkes bezweckt scheint, während es sich hier vielmehr um einen Regenzauber handelt, Fruchtbarkeit des Landes durch Regenfall bewirkt werden soll. Vielleicht wird übrigens nebenbei auch bei Ṛishyaçṛiñga an Fortpflanzung des Geschlechts gedacht. Darauf könnte die Tradition hindeuten, er habe für seinen Schwiegervater das Opfer zur Erlangung eines Sohnes (die putrîyâ ishṭi) dargebracht,[1] ihm also zu männlicher Nachkommenschaft verholfen. Doch das mag beanstandet werden. Im besten Fall wäre es ein stark verwischter Zug. Die Bewirkung des Regenfalls steht klar und deutlich im Vordergrunde.

Der Generationsritus galt offenbar in altvedischer Zeit dann für besonders wirksam, wenn ein sich keusch haltender, Askese übender Mann, ein Brahmacârin, ihn ausübte. Darum mußte es beim sommerlichen Sonnwendfest, beim Mahâvrataopfer, gerade ein Brahmacârin sein, der mit einer Dirne Zotenreden wechselte, worauf dann beide sich in einem verhüllten Schuppen geschlechtlich vereinigten.[2] Und auch Agastya war ja, wie wir gesehen haben, ein keusch sich haltender Brahmacârin, als Lopâmudrâ ihren Angriff auf ihn machte. Ein Brahmacârin aber ist Ṛishyaçṛiñga im vollkommensten Sinne des Wortes, der sich überhaupt denken läßt. Denn er ahnt ja noch gar nichts vom Weibe, hat nie eines gesehen, weiß überhaupt nicht, was geschlechtliche Beziehungen sind. Er ist der „reine Tor“. Er ist die durch dichterische Erfindung aufs Höchste gesteigerte Idealgestalt eines Brahmacârin. Und so ist es natürlich, daß er im höchsten Maße dazu fähig ist, zu wirken, was ein Brahmacârin gerade kraft seiner Reinheit wirken kann.

Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß das alte Drama von Ṛishyaçṛiñga ursprünglich geradezu nichts anderes war, als eine poetische Gestaltung jenes oben erwähnten Generationsritus beim sommerlichen Sonnwendfeste, der naturgemäß schon früh einigermaßen übel berufen war und schließlich ganz aus

---

[1] Vgl. Lüders a. a. O. p. 87. 104. 108.

[2] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien, p. 42. 43. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur p. 160.

dem Ritual ausgemerzt wurde. Noch aber ist er uns als ein Bestandteil desselben überliefert. Und es gab eine Zeit, wo er noch keinen Anstoß erregte, wo man ihm ganz naiv gegenüberstand. Jene Zeit, in welcher das Ritual noch mehr volksmäßiger Brauch als priesterliches Zeremoniell war. Und damals werden es auch gute Dichter nicht verschmäht haben, solchem Brauch die poetische Weihe zu geben. Und der Verfasser des alten Ṛishyaçṛiñgadramas war gewiß kein geringer Dichter, wie auch die Dichter des Agastya- und des Yamaliedes keine Stümper waren. Seine Dichtung lebte in wechselnden Formen durch Jahrhunderte und Jahrtausende fort. Sie überrascht und erquickt uns noch in der Fassung des Mahâbhârata durch ihren ganz eigenen Reiz. Von den phallischen Strophen mag er selbst schon etwas aus noch früherer Vorzeit ererbt haben, denn der Ritus als solcher ist gewiß uralt. Ein fein angelegtes und durchgeführtes Drama aus solchem Brauch zu schaffen, dazu war aber doch ein wirklicher Dichter nötig. Und daß die Ṛishyaçṛiñgageschichte auch als Drama noch in späteren Zeiten fortlebte, wenn auch weit entfernt vom Kultus, dafür ist uns ein Zeugnis im Harivaṃça erhalten.[1] Es erscheint dortselbst im Zusammenhang mit dramatischen Aufführungen aus der Râmalegende, die Pradyumna veranstaltet.

In diesem letzterwähnten Stück wird die Entführung des Ṛishyaçṛiñga durch Çântâ, in Begleitung von Hetären, dargestellt. Warum hat das Mahâbhârata in seiner vorliegenden Fassung an die Stelle dieser so gut beglaubigten Königstochter Çântâ-Naḷinikâ eine Hetäre gesetzt? Das erscheint umsoweniger begreiflich, als die Hetäre hier ja gar keine tatsächliche Verführung zu vollbringen hat, sondern nur den jungen Büßer auf das Floß lockt und so in die Königsstadt bringt, wo er dann die Çântâ zur Gattin erhält. In der Fassung des Jâtaka dagegen wäre die Hetäre besser am Platz, — da spielt die Königstochter als bloße Verführerin eine auffallend unwürdige Rolle. Im Mahâbhârata aber ist auch die Einheitlichkeit der Erzählung durch dieses unmotivierte Neben-, resp. Nacheinander von Hetäre und Königstochter sehr geschädigt. Sie, die den jungen Büßer

[1] Harivaṃça, Vishṇup. 93, 5 flg. Lüders a. a. O. p. 93; Sylvain Lévi, Le Théatre Indien, p. 328.

von Anfang an so hoch entzückt, muß sich natürlich auch wirklich mit ihm vereinigen, muß ihm erst Geliebte, dann Gattin werden.

Hier scheinen noch Rätsel zu liegen. Ich glaube, sie lösen sich gerade im Hinblick auf das von uns vermutete alte kultliche Drama des Sonnwendfestes. Es war ja nach der Überlieferung ein öffentliches Mädchen, eine Hetäre, mit welcher sich der Brahmacârin bei jenem Generationsritus nach vorausgegangenem Wechselgespräch zu vereinigen hatte, — und das ist begreiflich genug. Eine anständige Frau konnte ja eine solche Funktion nicht übernehmen. Bei dem vorausgesetzten kultlichen Drama mußte notwendigerweise die Königstochter Çântâ durch eine Hetäre dargestellt werden. Die Çântâ des Spiels war also in Wirklichkeit eine Hetäre, die Hetäre war Çântâ. Dies eigentümliche Verhältnis, dies Hin und Her konnte sehr leicht in späteren Zeiten, wo das kultliche Drama längst nicht mehr lebendig war, sein Inhalt aber als halb dramatische Erzählung noch eifrig weiter uberliefert und immer neu erzählt wurde, Verwirrung anstiften. Wußte der eine Erzähler gewiß, daß es die Königstochter Çântâ war, die den jungen Büßer verführte und entführte, dann hatte ein anderer doch aus ebenso guter Quelle gehört, daß es eine Hetäre gewesen sei. Und ein dritter suchte dann in möglichst passender Weise beides zu vermitteln. Er ließ den Ṛishyaçriñga durch eine Hetäre verlocken und entführen und gab ihm dann die Königstochter zur Frau.[1]

Die vielfach erwähnten andern Hetären, welche die Çântâ, resp. die Haupthetäre, bei ihrem Abenteuer begleiten, beruhen vielleicht auch auf alter Tradition. Die Hetären wären sehr gut dazu geeignet gewesen, bei diesem Drama die erforderlichen Tänze zu übernehmen.

[1] Vielleicht gab es übrigens auch eine andre Form des kultlichen Spiels, in welcher die Verführerin eine Apsaras darstellte. Dann würde sich der seltsame Umstand eher erklaren, daß Kshemendra die alte Hetäre einmal eine veçyâ divâukasâm (Hetäre der Himmelsbewohner) nennt und daß in Amaracandras Bâlabhârata die Entführerin eine Apsaras genannt wird. Lüders hat für diese seltsamen Änderungen keine Erklärung (a. a. O. p. 104). Doch es wäre gewagt, aus jenen späten und dürftigen Zügen allzuviel erschließen zu wollen.

Habe ich recht mit meiner Vermutung des Ṛishyaçṛiñgadramas als einer poetischen Fassung des alten Generationsritus der sommerlichen Sonnwendfeste, dann erklärt sich aufs beste auch der magisch-kultliche Zweck der Regenerzeugung. Als eine Art dramatischer Regenzauber hat sich uns das Spiel ja dargestellt — und auf die heiße Zeit des Sommers folgt in Indien die Regenzeit! Was die magisch-kultliche Begehung zu schaffen glaubte, das trat in der Folge tatsächlich ein und rechtfertigte den alten Brauch.

Auch sonst gibt es bei diesem Feste Regenzauber, in anderer, symbolischer Form. Dahin gehört das Rühren von Trommeln oder Pauken, welche den Donner der Wolke nachahmen sollen. Während des Trommelschlags umwandeln Frauen mit gefüllten Wasserkrügen das Feuer und gießen zum Schluß das Wasser in das Feuer hinein, löschen es also aus. Eine leicht verständliche Symbolik. Phallische Bräuche gab es bei diesem Fest zweifellos schon seit der arischen Urzeit, auch in Europa. Die Geistlichkeit früherer Jahrhunderte klagt darüber und manches hat sich sogar bis in die Gegenwart hinein erhalten. In Indien aber erscheint Indra als der bei diesem Feste am meisten gefeierte Gott. Und er ist bekanntlich der Herr des Gewitters.[1]

Während das Agastyadrama durch das hohe Alter der Lopâmudrâ einen entschiedenen Stich ins Komische hatte, ist das bei dem Ṛishyaçṛiñgaspiel nicht der Fall. Es zeigt durchaus eine höhere und feinere Anlage und man wird schon die Schöpfung des vedischen „reinen Toren" eine dichterische Tat nennen dürfen.

Fiel das Yamaspiel vermutlich in die Winterzeit, so steht ihm im Hochsommer das Ṛishyaçṛiñgaspiel gegenüber. Das Yamaspiel bezweckte wahrscheinlich Fruchtbarkeit im allgemeinen und vielleicht Fortpflanzungssegen im speziellen. Das letztere war wohl gewiß der Sinn des Agastyadramas. Die Spiele von der Wiedergewinnung des Agni feierten die Rückkehr, dasjenige von Urvaçî und Purûravas die Neugeburt des Feuers, resp. der Sonne, des irdischen und des himmlischen Opferfeuers. Das Ṛishyaçṛiñgaspiel stellt sich dem als sehr passende

[1] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 39—46.

Ergänzung zur Seite, da es in der Form des magisch-kultlichen Dramas den Regenfall bewirken soll. Damit wären die großen Grundlagen der Fruchtbarkeit allseitig gesichert.

Wenn wir die Entwicklung des Spieles kurz zu rekonstruieren versuchen, so darf man als Veranlassung der Dürre wohl ein Versehen des Purohita, des königlichen Oberpriesters, vermuten — wie in der ursprünglichen Version des Mahâbhârata. Der König erhält dann von autoritativer Seite die Mitteilung, daß die schwere Landplage nur dadurch zu beseitigen ist, daß der „reine Tor" Ṛishyaçṛiñga zum Bruch der Keuschheit veranlaßt wird. Und nur die Königstochter ist dazu die geeignete Person. Diese zieht sodann mit ihrem Gefolge, zu welchem natürlich auch ihre Gespielinnen, die Tänzerinnen, gehören, in die Nähe der Einsiedelei. Sie entzückt den Ṛishyaçṛiñga bei der ersten Begegnung, und trotz der Warnungen des Vaters läßt er sich von der schönen Besucherin verführen und entführen. Beim Könige angelangt wird das junge Paar endgültig zusammengegeben und auch der Zorn des herbeigeeilten alten Büßers glücklich besänftigt, so daß alles in Frieden und Freude endigt. Der „reine Tor" ist ein Wissender und glücklicher Eidam des Königs geworden. Das ausgedörrte Land aber wird durch reichlichen Regenfall beglückt, so daß Fruchtbarkeit und Gedeihen ihm wiedergeschenkt sind.

Im Mahâbhârata kehrt Ṛishyaçṛiñga, nachdem er einen Sohn gezeugt hat, auf Wunsch seines Vaters in den Büßerwald zurück. Seine Gattin aber zieht mit ihm, sorgt für ihn und hängt ihm in zärtlicher Liebe an wie das Sternbild Rohiṇî dem Monde, wie Arundhatî dem Vasishṭha, wie Lopâmudrâ dem Agastya, oder wie Damayantî dem Nal angehörte, wie Çacî dem Donnerkeilträger Indra, wie Nârâyaṇî Indrasenâ dem Mudgala immerdar untertan war, so sorgte dienend in Liebe verbunden die Çântâ für den im Walde wohnenden Ṛishyaçṛiñga.[1] Mir scheinen die hier zum Vergleich herangezogenen idealen Ehepaare bemerkenswert. Sie deuten zu einem guten Teil auf alte dramatische

[1] Vgl. Mhbh. III, 113, 22—24. — Nâr. Indrasenâ, die Frau des alten Mudgala, und Lopâmudrâ, die Frau des Agastya, erscheinen als Mustergattinnen neben Sukanyâ, Sîtâ, Sâvitrî auch Mhbh. IV, 21, 10—17.

Begehungen, Mysterium und Mimus, zurück. Vor allem Agastya und Lopâmudrâ, in denen wir bereits ein dramatisches Parallelpaar zu Ṛishyaçṛiñga und Çântâ kennen gelernt haben. Zwar Nala und Damayantî, Indra und Çacî scheinen vielmehr Paare der epischen Dichtung zu sein. Doch hat Geldner gezeigt, daß Çacî wohl schon im Rigveda die Gattin des Indra ist.[1] Keine andre als sie ist wohl jene „Frau Indra", Indrâṇî, welche wir bald ebenfalls mit Indra zusammen in einem sehr lebendigen vedischen Mimus agieren sehen werden; und für Nala bringen wir weiter unten wenigstens eine in derselben Richtung sich bewegende Vermutung.[2] Soma, der Mond, ist der Gatte in dem das Drama der Hochzeit begleitenden und erklärenden Liede; und wenn auch hier die jüngere Rohiṇî als spätere Lieblingsgattin, an die Stelle der älteren Sûryâ getreten ist, darf man eine Erinnerung an das Sûryâlied wohl um so eher vermuten, als auch das folgende Paar, Vasishṭha und Arundhatî, in dem Zusatz zu diesem Hochzeitsliede auftritt, wo von Arundhatî gerühmt wird, daß sie durch Gehorsam gegen ihren Gatten in den Himmel gelangt sei.[3] Und Indrasenâ, die treugehorchende Frau des Mudgala, ist die Heldin eines merkwürdigen Mimus, des Rigvedaliedes von Mudgalas Sieg im Wettrennen, das wir weiter unten kennen lernen werden. Der Gedanke liegt nahe, daß der Dichter gerade diese Paare hier nennt, weil das Paar Ṛishyaçṛiñga und Çântâ derselben Sphäre, derselben Literaturschicht alter volkstümlich-kultlicher Spiele angehörte. Und man begreift, daß die Gestalten beliebter, volkstümlicher Dramen sich besonders tief und energisch dem Gedächtnis einprägten und mit typischer Bedeutung durch die Jahrhunderte fortlebten.

[1] S. Ved. Studien II p. 1; RV 3, 60, 6; 1, 82, 6; vgl. ebendaselbst Pischel Ved. St. II p. 52.

[2] Vgl. unten das Kapitel über das Spielerlied des Rigveda, am Ende.

[3] Vgl. Pet. Wört. s. v. Arundhatî.

IX.

Das Vṛishâkapilied.

(RV 10, 86.)

Hier schließt sich ein merkwürdiges Lied an, das durch und durch dramatisch ist, ein festgefügtes, lückenloses kleines Drama, — ein Mimus, und zwar — wie ich gleich hinzusetzen will — ganz offenbar ein Generationsmimus, den oben mitgeteilten Stücken dieser Art nah verwandt, nur noch weit ungenierter, derber, urwüchsiger. Es enthält so obszöne Stellen, daß ich lange geschwankt habe, ob ich es in diese Sammlung aufnehmen solle. Allein es ist andererseits ein in seiner Art so vollendetes Denkmal, ein so vollkommener Repräsentant seiner Gattung, des derbphallischen Generationsmimus, daß ich schließlich diese Bedenken doch überwinden zu müssen glaubte. Wir müssen jene Zeit und ihre magisch-kultliche dramatische Kunst so zu sehen suchen und so zeigen, wie sie sich selbst in ihren gelungensten Denkmälern ausgeprägt hat. Prüderie ist hier nun einmal nicht am Platze. Sonst läßt sich nur ein unvollständiges Bild geben. Und um diese Dinge ganz zu unterdrücken, dazu sind sie doch kulturhistorisch von viel zu großer Wichtigkeit.

Unser Lied ist ein ziemlich schwieriges, und das bisherige Verständnis desselben ließ denn auch noch recht viel zu wünschen übrig. Wer die Übersetzungen von Graßmann und Ludwig liest, wird sich kaum ein halbwegs deutliches Bild von den Vorgängen machen können. Das mangelnde Verständnis spricht sich sehr deutlich schon darin aus, daß z. B. Graßmann nicht nur den Refrain des Liedes als offenbar ursprünglich nicht dazu gehörig streichen will, sondern auch die obszönen Verse (6. 7. 16. 17.) für störende Einschaltungen hält, die den Zusammen-

hang unterbrechen.[1] Und doch bilden gerade sie ein unumgänglich wichtiges Ingrediens des Liedes, durch dessen Ausschaltung man den Zusammenhang nicht herstellen, sondern total ruinieren, die Pointe des Ganzen zerstören würde. Es ist überhaupt aus dem ganzen Liede durchaus nichts zu streichen. Es gehört vielmehr alles wohlgeordnet und festgefügt zusammen, ganz so, wie es vorliegt.

Einen großen Schritt vorwärts im Verständnis des Liedes hat wiederum Geldner gemacht, dem die Interpretation des Veda schon so viel verdankt und der auch im vorliegenden Falle durch eine ganze Reihe treffender Bemerkungen Licht in so manche dunkle und schwierige Stelle hinein gebracht hat.[2] Er hält mit Recht vor allem an der Einheitlichkeit des ganzen Dialoges fest, bezeichnet denselben als wohlgefügt, ja als ein Meisterstück der Charakteristik.[3] Daß er indessen die Situation und ihre Entwicklung schon wirklich richtig erfaßt hat, wird sich kaum behaupten lassen, ganz abgesehen davon, daß auch in diesem Falle der Schatten der unglücklichen Oldenbergschen Theorie auf seinen Ausführungen liegt und das volle Verständnis behindert.

Geldner spricht auch bei unserem Liede von einem — leider in der Folge spurlos verloren gegangenen — Itihâsa (= Âkhyâna), in welchem der vorliegende Dialog ursprünglich „die Einlage“ bildete. Er nennt diesen letzteren einen „Restbestand“. Er glaubt an das ursprüngliche Vorhandensein einer „Rahmenerzählung“, deren Grundlinien sich aus jenem Restbestande aber doch ziemlich sicher rekonstruieren ließen.[4] Was uns in dem Liede RV 10, 86 tatsächlich vorliegt, ist aber durchaus kein Restbestand, keine Einlage, sondern ein von Anfang bis zu Ende wohlerhaltenes kleines Kunstwerk, ein Drama, von dem anscheinend kein Wort verloren gegangen ist und das zu seinem Verständnis nicht mehr und nicht weniger erfordert, wie auch andere Dramen.

[1] Vgl. Graßmanns Übersetzung des Rigveda, Bd. II p. 484. 485.
[2] Vgl. Geldners Behandlung von RV 10, 86 in den Vedischen Studien, Bd. II, p. 22—42.
[3] Vgl. Geldner a. a. O. p. 22. 24.
[4] Vgl. Geldner a. a. O. p. 22.

Es gehört ja zum Wesen dieser Dichtungsgattung, daß die Fabel sich aus den aufgeführten Szenen von selbst ergibt, restlos, ohne daß es nötig wäre, erzählende Partien vorauszuschicken oder nachfolgen zu lassen, gar nicht zu reden von derartigen Einschiebseln. So ist es wenigstens bei guten Dramen, die diesen Namen wirklich verdienen. Wo dennoch derartiges vorliegt, da handelt es sich um Schwächen und Fehler der Dichtung, um Notbehelfe des Dichters. Das Vṛishâkapilied aber muß ich, trotz seiner zynischen Frechheiten und Gemeinheiten, für ein gelungenes Drama halten, das den obigen Anforderungen im wesentlichen durchaus entspricht. Wenn hie und da für uns noch etwas dunkel bleibt, dann liegt das nicht an dem Verluste einer angeblich einstmals vorhandenen Rahmenerzählung, sondern an dem enormen Abstand von Zeit und Raum, der uns von dem Dichter, seinem Volke und Lande, seinem ganzen Milieu trennt, — nicht anders, als wie das auch sonst bei so manchen andern vedischen Liedern der Fall ist. Wer an eine verlorene Rahmenerzählung glaubt und dieselbe zu rekonstruieren sucht, beweist schon damit, daß er das Wesen des Denkmals noch nicht erfaßt hat. Er muß notwendig in die Irre gehen. Und so ist denn auch Geldners Rekonstruktion weit davon entfernt, wirklich überzeugend und befriedigend zu wirken.

Es treten in unserem Drama drei redende und handelnde Personen auf: Indra, seine Gemahlin Indrâṇî (= Çacî), und Vṛishâkapi, der „männliche Affe“, die eigentliche Hauptperson des Stückes. Das war schon die Ansicht der Tradition, wie dieselbe in der sogen. Anukramaṇikâ zum Ausdruck kommt. Wenn diese im übrigen die einzelnen Verse des Liedes vielfach nicht glücklich auf jene drei Personen verteilt, so tut das der Richtigkeit der erwähnten Ansicht weiter keinen Eintrag. Geldner läßt als vierte Person noch die Frau des Vṛishâkapi — Vṛishâkapâyî — sich an dem Dialoge beteiligen. Er weist ihr vier Verse zu (11. 15. 17. 18) und bezeichnet sie als die vernünftigste von allen Personen des Saṃvâda. Mit Unrecht tadelt er Shaḍguruçishya und den ihm folgenden Sâyaṇa, bei denen Vṛishâkapâyî leer ausgeht; am stärksten aber verzerrt er den Tatbestand, wenn er es für sicher erklärt, daß den beiden Frauen — also Indrâṇî und Vṛishâkapâyî — der Hauptteil an dem

Dialoge zufiel.[1] In Wahrheit wird auch nicht eine Zeile, nicht ein Wort von der Vṛishâkapâyî gesprochen — darin hat die indische Tradition vollkommen Recht. Vṛishâkapâyî wird bloß von ihrem Manne Vṛishâkapi haranguiert, Indra wolle ihr Opfer, ihre Ochsen genießen. Ob sie wirklich erscheint und etwa als stumme Person den Indra beim Schmause bedient, läßt sich nicht bestimmt ausmachen. Ihre Gegenwart wäre bei dem, was zwischen Vṛishâkapi und Indrâṇî passiert, nicht gerade gut angebracht. So viel aber ist gewiß, daß sie nicht in den Dialog eingreift.

Von entscheidender Wichtigkeit für das Verständnis dieses Liedes muß natürlich die Feststellung des Wesens jener Person sein, welche in demselben die Hauptrolle spielt, — des Vṛishâkapi. Sein Name bezeichnet ihn deutlich als den „männlichen Affen", und wenn wir diese starke Betonung seiner „Männlichkeit" mit dem frechen phallischen Ton, der das Lied charakterisiert, zusammenhalten, dann führt uns das unmittelbar zu der Vermutung, daß wir es hier mit einem phallischen Dämon in Affengestalt zu tun haben. Geldner erklärt zwar sehr bestimmt, daß Vṛishâkapi ein „richtiger Affe" sei, allein diese Behauptung erhält durch ihn selbst die richtige Beleuchtung, resp. Korrektur, indem er auf den bekannten Affen Hanuman, den angeblichen Sohn der Maruts, als eine Parallelgestalt verweist.[2] Hanuman aber ist doch gewiß kein „richtiger Affe", sondern ein theriomorphischer Gott niederer Klasse, ein Halbgott, ein Dämon in Affengestalt. Daß Vṛishâkapi ein Sohn des Indra, von einer Nebenfrau, einer Nebenbuhlerin der Çacî, gewesen sein soll, wie Shaḍguruçishya behauptet und Geldner im Anschluß an ihn annimmt und für ausgemacht ansieht, halte ich für mehr als zweifelhaft. Aus dem Rigvedaliede geht solches in keiner Weise hervor. Indra behandelt hier den Vṛishâkapi als seinen guten Freund, Kameraden und Schützling, mit sehr weitgehender Bonhommie, aber ganz und gar nicht als seinen Sohn. In dieser Richtung deutet auch nicht die leiseste Spur. Und wenn der freche Affe die Indrâṇî einmal „Mütterlein"

[1] Vgl. Geldner a. a. O. p. 24. Ludwig teilt wenigstens einen Vers (21) der Vṛishâkapâyî zu — zweifellos irrig.

[2] Vgl. Geldner a. a. O. p. 23.

— amba — anredet, dann geschieht das gewiß nicht aus dem Grunde, weil er etwa wirklich zu ihr in dem Verhältnis eines Sohnes zu seiner Stiefmutter steht. Es ist da vielmehr der phallische Dämon, der zu dem Weibe redet, in dem ihm die mütterliche, gebärende Kraft entgegentritt, die er seinem männlichen Zeugungsakt gewinnen will und muß. Es ist ein frechphallischer Vers, in welchem er diesen Ausdruck braucht, und wir werden bald sehen, daß er sein Begehren, trotz der Prügel, die er zunächst bekommt, nach einiger Zeit auch wirklich befriedigt, in vollem Einverständnis beider Ehegatten. Jene Anrede „Mütterlein" aber bildete offenbar die Veranlassung dazu, daß eine spätere Zeit, die das Lied nicht mehr recht verstand, das erwähnte Verwandtschaftsverhältnis konstruierte. Wir haben keinen Grund, ihr darin zu folgen.

Die Geschichte, die sich nun Geldner auf Grund jener Angaben zurecht macht und die er für die „ziemlich sicher" rekonstruierte „Rahmenerzählung" hält,[1] entwickelt sich im wesentlichen folgendermaßen. Vṛishâkapi, der Bastard des Indra, ist ein Liebling seines Vaters und dessen steter Begleiter. Der Stiefmutter aber ist er ein Dorn im Auge. Infolge ihrer Ränke muß er denn auch schließlich das Vaterhaus verlassen, Er findet bei den Ariern im Süden die höchsten Ehrungen, rächt sich aber nun in seiner Bosheit wegen der früher erlittenen Unbill an seiner Stiefmutter Indrâṇî, indem er allerhand anzügliche Klatschereien über sie verbreitet, resp. ihre weiblichen Reize in Mißkredit zu bringen sucht. Ihr Gemahl lasse sie infolgedessen links liegen, verschmähe sie. Von diesen ganz grundlosen Klatschereien hat Indrâṇî gehört und ist natürlich erbost auf den Affen. Das führt bei einem Zusammentreffen des göttlichen Ehepaares mit dem Bastard zu dem Konflikt, den unser Dialog darstellt, veranlaßt die Zänkerei, die Prügelei und alle Schweinigeleien, die sich darin entwickeln. Ungefähr nach dem Grundsatz „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich" kommt dann zuletzt aber doch wieder eine Versöhnung zustande. Der Schlingel wird eingeheimst und kehrt mit den Eltern wieder ins Vaterhaus zurück.[1]

Es ist eine recht fade Geschichte, die von dem Genie jenes

[1] Vgl. Geldner a. a. O. p. 23. 24.

angeblichen Itihâsadichters gerade keine sehr günstige Vorstellung zu erwecken geeignet ist. Vor allem aber muß betont werden, daß der Text des Rigvedaliedes, kaum irgendwelche Veranlassung dazu bietet, jenes Dichterhaupt mit dieser Erfindung zu belasten.

Wir lassen Shaḍguruçishya bei Seite und suchen einen andern Weg, abseits von seiner den Sachverhalt nicht aufhellenden, sondern eher verdunkelnden Notiz.

Vṛishâkapi, der „männliche Affe", ist ein frecher phallischer Dämon. Er gehört offenbar zu der Gruppe jener Wesen, die der Atharvaveda in lebendiger Wiedergabe volkstümlicher Vorstellungen so anschaulich schildert,[1] während der Rigveda sie nach Möglichkeit vermeidet oder durch Idealisierung unkenntlich macht, — jener Wesen, die sich unter dem Gesamtnamen der Gandharven oder „Elben" zusammenfassen lassen. Es gilt das wenigstens von der höheren priesterlichen Dichtung des Rigveda, während gerade unser Lied uns zeigt, daß die große Sammlung doch auch etliche volkstümliche Stücke enthält, in denen sich derbere, rohere, dafür aber auch ältere Vorstellungen geltend machen, die jenen des Atharvaveda verwandt sind. Im Atharvaveda erscheinen nun bekanntlich die Gandharven als freche, phallische Wesen, die den Weibern nachstellen, sie als Incubi besuchen und auf alle mögliche Art belästigen. Insbesondere ist für unsern Fall eine Stelle von Wichtigkeit, in der es heißt: „Einer wie ein Hund, einer wie ein Affe, ein ganz behaarter kleiner Kerl, die Gestalt des Liebsten annehmend, stellt der Gandharve dem Weibe nach."[2] Ja, solch ein frecher phallischer Gandharve, wie ein Affe gestaltet, ganz behaart — das ist offenbar unser Vṛishâkapi, so haben wir ihn uns zu denken.

Es war eine im Glauben des indischen Volkes offenbar tief wurzelnde Vorstellung, die auch im Hochzeitsritual fortlebt, daß der Gandharve Viçvâvasu, der „alles Gute besitzende", vor der Verheiratung des Mädchens demselben als Gatte beiwohnt. Wenn die Braut das Hochzeitsbett besteigt, wird der Gandharve Viçvâvasu mit kräftigen Sprüchen beschworen, sie nunmehr zu

[1] Vgl. AV 4, 37 u. ö. Vgl. meine Schilderung der Gandharven „Griechische Götter und Heroen" I p. 69 flg.

[2] Vgl. AV 4, 37, 11.

verlassen, sich zu erheben und fort zu begeben, zu den göttlichen Weibern, die ihm gehören, den Apsarasen,[1] den schönen, himmlischen Nymphen, deren unersättliche Liebeslust so wohlbekannt ist. Als himmlischer Gatte, der dem irdischen vorausgeht, wirkt der Gandharve offenbar für die Fruchtbarkeit des Weibes, die sich nachmals dem Gatten bewähren soll. Man darf ihn geradezu als einen Fruchtbarkeitsdämon bezeichnen, mit spezieller Beziehung auf die sexuelle Sphäre.[2]

Ein dämonisches Wesen dieser Art mußte ganz besonders dazu geeignet erscheinen, in jenem merkwürdigen alten vedischen Fruchtbarkeitsritus zu fungieren, den wir bereits in mehreren dramatischen Gestaltungen kennen gelernt haben. Und nichts liegt darum näher, als in dem dialogischen Vṛishâkapilied einen Generationsmimus zu vermuten, nach dem Typus der von uns bereits behandelten Stücke. Dann würde man auch begreifen, warum das Lied trotz seiner frechen phallischen Stellen in dem Rigveda Aufnahme gefunden hat. Wir finden aber noch eine ganz spezielle Indikation in dieser Richtung, in einem Verse, welcher bisher ganz besonders dunkel, unmotiviert und unverständlich schien, auch von Geldner in keiner Weise genügend aufgeklärt worden ist. Ich meine den Vers 18, welcher auf jene beiden frechsten phallischen Verse (16. 17.) unmittelbar folgt, in denen dieser Ton gipfelt, aber auch zugleich sein Ende findet. In Vers 18 wird nun gesagt, resp. dem Indra mitgeteilt, Vṛishâkapi habe einen toten wilden Esel gefunden oder sich verschafft; dazu Messer, Schüssel, einen neuen Kessel und ein ganzes Fuder Brennholz — offenbar Utensilien zur Darbringung eines Opfers. Nach Geldners Ansicht soll Vṛishâkapâyî diesen Vers sprechen, um Indra „über den mehr zufälligen Anlaß des Schmauses" aufzuklären, da der Gott angeblich darüber unzufrieden ist, daß er um seinen Soma gekommen sei, während Vṛishâkapi sichs wohl sein lasse. Ob nun das zufällige Auffinden eines toten Esels nebst den erwähnten Gerätschaften wirklich genügenden Anlaß zu einem Schmause bietet, wollen wir dahingestellt sein lassen. Wir erinnern uns aber dessen, daß ein Eselsopfer von demjenigen darzubringen ist, der als

[1] Vgl. AV 14, 2, 33—35.

[2] Vgl. dazu auch Hillebrandt, Vedische Mythologie I p. 426 flg. 441 flg.

Brahmacârin sich gegen die Keuschheit vergangen hat; daß eben derselbe auch mit einem Eselsfell bekleidet in sieben Häuser betteln gehen soll; daß Strafen mit dem Esel, z. B. das Reiten auf einem solchen, auch sonst bei Keuschheitsverbrechen angeordnet werden.[1] Der Esel gilt als besonders geiles Tier, und zwar nicht nur der zahme (gardabha), sondern auch der wilde Esel (parasvant),[2] welch letzterer in unserem Verse genannt wird. In dieser Qualität des Tieres besteht offenbar der Grund für diese sühnenden Zeremonien. Erinnern wir uns aber ferner noch dessen, daß beim Generationsritus gerade ein Brahmacârin den Akt auszuführen hat und daß er für diesen Bruch seiner Keuschheit alsbald Sühnung zu schaffen suchen muß, wie insbesondere das Lied von Agastya und Lopâmudrâ uns deutlich gezeigt hat, dann liegt wiederum nichts näher als die Annahme, daß im Vṛishâkapilied der Affe — gewiß zu großem Gaudium der Zuschauer — den Brahmacârin spielt, daß auf die schärfsten und letzten phallischen Verse das Verschwinden des Paares im Schuppen erfolgt und unmittelbar darauf die Sühne, die — wie schon bemerkt — bei einem Keuschheitsvergehen für den Brahmacârin gerade in der Opferung eines Esels besteht. Die Bemerkung, daß Vṛishâkapi alle nötigen Ingredienzien für ein solches Opfer zur Hand habe, bildet wohl einen unzweideutigen Hinweis darauf, was unmittelbar vorher, zwischen jenen letzten phallischen Versen und diesem Eselsopfer sich ereignet hat. Ganz analog mußten wir im Lopâmudrâliede nach dem letzten frechen Verse der Frau das Verschwinden des Paares im Schuppen annehmen, worauf dann unmittelbar der Sühnevers des Agastya folgte, in welchem der wieder Erschienene den Soma um Vergebung für den begangenen Frevel bittet.[3] Die Übereinstimmung ist so genau, wie irgend möglich, nur daß wir im Vṛishâkapiliede noch das ganz speziell charakteristische

---

[1] Vgl. Weber, Indische Studien III, 337; X, 102. Pischel, Vedische Studien, Bd. I, p. 82. 83.

[2] Vgl. AV 6, 72, 2. 3 yâvat párasvataḥ pásas tâvat te vardhatâṃ pásaḥ! Yâvad añgî'nam pârasvataṃ hâ'stinaṃ gâ'rdabhaṃ ca yát, yâvad áçvasya vâjínas tâvat te vardhatâṃ pásaḥ. — Wenn die den Frauen gefährlichen Kobolde und Buhlgeister, welche abends die Wohnungen umtanzen, wie Esel schreien (gardabhanâdinaḥ, AV 8, 6, 10), so zeigt auch das gerade ihre geile Natur an.

[3] Vgl. oben p. 165.

Eselsopfer erwähnt finden, wodurch der deutlichste Hinweis auf den Charakter des Geschehenen geboten ist.

Die Übereinstimmung geht aber noch weiter. Im Agastyaliede folgt auf den Sühnespruch ein abschließender Vers des Sängers, in welchem er die große Fruchtbarkeitswirkung schildert, welche die Aktion des Agastya zur Folge gehabt, in Kindern und Nachkommen, Gedeihen in beiden Stämmen. Das Vṛishâkapilied schließt ganz ähnlich. Der Sänger nimmt — wie so oft in den Saṃvâdas — zum Schluß das Wort und fragt, zu wem denn Vrishâkapi nun hingegangen sei? Und er antwortet alsbald: „Parçu war's, die Tochter des Manu, die gebar zugleich zwanzig Kinder! Gar lieblich war es ihr wohl, als er ihren Leib bedrückte." — Er weist also auf eine mächtige Fruchtbarkeitswirkung hin, welche Vṛishâkapi auf die Tochter des Manu ausübte, des „Menschen" *κατ᾽ ἐξοχήν*, des Stammvaters der Menschheit, — durch überaus kräftigen und wirksamen phallischen Akt, wie die letzten Zeilen erkennen lassen. Die zwanzig Kinder der Tochter des ersten Menschen deuten offenbar symbolisch die mächtige, für die ganze Menschheit damit inaugurierte und gewirkte Fruchtbarkeit an. Ein Omen für die Wirkung des Ritus. An die Parallele des Liedes von Yama und Yamî, dem ersten Menschenpaare, so wie ich dasselbe auffasse, braucht kaum noch erinnert zu werden.

Die Parallele des Liedes von Agastya und Lopâmudrâ ist so deutlich, daß wir an Charakter und Zweck des Vṛishâkapiliedes wohl auch dann nicht mehr zweifeln könnten, wenn im übrigen noch manches unklar bliebe. Betrachtet man nun aber das ganze Lied unter dem neugewonnenen Gesichtspunkt, so hellt sich eine Stelle nach der andern auf, die Verteilung der Verse auf die drei Personen ergibt sich fast von selbst, ebenso die begleitende Handlung und was noch allenfalls an Unklarheiten übrig bleibt, ist kaum von irgendwelchem Belang.

Daß auch dieser Generationsmimus bei einem großen Feste, in dessen Mittelpunkte Gott Indra stand, aufgeführt wurde, läßt uns schon der Refrain erkennen: „Indra ist höher als alle", „Indra ist mehr als alle Welt". Daß es ein Somafest war und zwar speziell das Sonnwendfest, Mahâvrata, ist mit größter Wahrscheinlichkeit aus dem Grunde zu vermuten, weil ja gerade für dieses Fest jener Generationsritus des Brahmacârin mit

einer Dirne im Ritual angegeben wird.[1] Es wird dies aber noch gewisser durch die ausdrückliche Angabe der Tradition, welche die Rezitation des Vṛishâkapiliedes für das Gavâmayana festsetzt, ein großes Somafest, das sich über das ganze Jahr hin erstreckt und in den beiden Sonnwendfesten, dem Vishuvant und dem Mahâvṛata, gipfelt.[2] Wir sehen den alten volkstümlichen Generationsbrauch in dramatischer Form sich vor uns entwickeln.

Die ersten Verse des Dialogs spricht offenbar Indrâṇî.[3] Sie sucht den Indra zum Zorn gegen Vṛishâkapi aufzustacheln, ohne daß es ihr damit wohl allzusehr ernst ist. Doch der Affe ist frech gegen sie gewesen, vermutlich nach dem Rezept des Mephisto für den Schüler:

Zum Willkomm tappt Ihr dann nach allen Siebensachen,
Um die ein andrer viele Jahre streicht.

Nur natürlich in noch derberer, dem Charakter des phallischen Dämons entsprechender Weise. In offenbarer Erregung macht Indrâṇî den Indra darauf aufmerksam, daß er völlig vernachlässigt werde und seinen geliebten Somatrank gar nicht mehr erhalte, um Vṛishâkapis willen, der sich als Freund gebärdet und behaglich im Arierlande schmaust — wo doch Indra die höchsten Ehren empfangen sollte. Ihr Gatte hätte alle Ursache, dem frechen Affen zu zürnen, doch er gehe über diesen Zorn allzu leicht hinweg. Wohin er aber auch gehe, er werde nirgends mehr Soma bekommen, weil man ihn offenbar ganz vergessen habe.

Indra meint mit Recht, was brauche denn das sie zu bekümmern, das ginge doch bloß ihn etwas an. Er fragt sie, was denn der Affe ihr eigentlich getan habe, warum denn sie ihm eigentlich zürne und ihm das Behagen im blühenden Besitz der Arier mißgönne. Er hat den Affen gern und hat seinerseits nichts dagegen, ist auch offenbar jeder Regung von Eifersucht gegenüber dem lustigen guten Kameraden ganz abgeneigt.

Da bricht aber Indrâṇî zornig los, denn der Affe ist doch

---

[1] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 43.

[2] Vgl. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 157.

[3] Diese Ansicht hatte schon Mâdhava, der Bruder des Sâyaṇa. Der letztere gibt den ersten Vers dem Indra, worin ihm Geldner folgt a. a. O. p. 24. 28.

zu frech gewesen. Sie wünscht ihm den Hund ans Ohr, der Eber zu packen versteht. Vṛishâkapi hat sich an ihren weiblichen Reizen unverschämt vergriffen, sie befleckt, verdorben! Und sie, Indrâṇî, sei doch ein Weib, das von allen die köstlichsten Reize besitze. Weh dem, der frech und rücksichtslos, unerlaubt darnach zu greifen wagt.

Vṛishâkapi, der jedenfalls schon von Anfang an — vermutlich frech grinzend — dem Gespräche beigewohnt, läßt sich dadurch nicht im mindesten einschüchtern. Er merkt es wohl, daß es mit ihrem Zorn, ihrem Widerstande nicht allzu ernst gemeint ist, und er weiß, daß sein Freund Indra sich nichts draus macht, sondern ihm lachend den Spaß vergönnt. So naht er sich denn der Zornigen mit recht frecher Rede, nach Art jenes „herantanzenden Gandharven", gegen den der Atharvaveda einen scharfen Spruch schleudert.[1] Er wird offenbar schon handgreiflich, erhält dafür aber zunächst von Indrâṇî tüchtige Prügel — gewiß zum großen Gaudium der Zuschauer. Indra aber denkt nicht daran, gegen ihn zornig zu werden. Als er den Affen von der derben Ha' d Indrâṇîs gründlich verprügelt sieht, nimmt er ihn in Schutz und sucht die Frau zu begütigen.

Indrâṇî findet es empörend, daß der Affe sich an sie heranmache, sie zu begehren wage, als hätte sie nicht schon ihren Mann! und was für einen Mann! Indra, den stärksten Helden! Den gefürchtetsten und geehrtesten Gott. Sie schildert es, wie sie früher mit ihm zum gemeinsamen Opfer, zur Festversammlung gegangen, wie sie geehrt worden sei, wie man sie unter allen Frauen glücklich gepriesen habe, als Gattin des Helden, des Gottes, den auch Alter und Tod ihr nimmermehr rauben können!

Doch auch dieser Ton gefällt dem Indra nicht. Er kann nun einmal ohne den Freund Vṛishâkapi nicht froh sein, will sich nicht mit ihm entzweien lassen; will sein Opfer sich schmecken lassen und im übrigen ihm gerne gönnen, was Vṛishâkapi sonst wünschen mag.

Das ist der Ton, der dem Vṛishâkapi gefällt. Er sieht, der Augenblick seines Sieges ist nicht mehr fern. Er ruft nach seiner Frau Vṛishâkapâyî, deren Ochsen und sonstiges wirksames Opfer Indra genießen wolle. Und der Gott renommiert

[1] Vgl. AV 4, 37, 7. Gerade Indras Geschosse werden da gegen ihn beschworen.

mit seiner Freßlust — ähnlich dem Herakles griechischer Volksstücke und gewiß mit demselben Lacherfolg bei den Zuschauern. Fünfzehn, zwanzig Ochsen zugleich pflege man ihm zu kochen. Er esse das Fett, lasse sich den Bauch füllen. Vṛishâkapi selbst aber kredenzt ihm den Trunk, den Rührtrank — mit zweideutiger Rede, in der er seine erotische Neigung nicht verhüllt.

Während Indra nun ruhig trinkt und schmaust, entwickelt sich das scharfe phallische Zwiegespräch zwischen Vṛishâkapi und Indrâṇî, welch letztere nun offenbar entschlossen ist und ihren kaum sehr echten Zorn fahren läßt. Sie widerstrebt nicht länger, und beide verschwinden im Schuppen. Dann erscheinen sie wieder, und Indrâṇî kündigt dem Indra an, Vṛishâkapi habe einen toten Esel mit allen weiteren Opferutensilien gefunden, oder sich verschafft, d. h. er sei zu dem früher charakterisierten Eselsopfer bereit. Das beachtet Indra nur obenhin. Er ist dem Vṛishâkapi überhaupt nicht gram gewesen. Der tapfere Trinker erzählt, wie er von Opfer zu Opfer gehe, unter Ariern und Barbaren. Er lasse sich allenfalls auch das Opfer dessen gefallen, der nur mäßig gut braut, der Kenner darin aber sei ihm doch lieber.

Indrâṇî, die offenbar genug hat, vielleicht sich auch ein wenig schämt, will den Vṛishâkapi nach Hause schicken. Er wohne ja da in der Nähe. Doch Indra läßt seinen lustigen Kumpan so nicht gehen. Er will zuvor noch mit ihm gemeinsam sich's beim Gelage wohl sein lassen, dann mag Vṛishâkapi ruhig nach Hause schlafen gehen.

Es folgt dann nur noch der oben schon geschilderte Schluß des Sängers, der auf die mächtige Fruchtbarkeitswirkung hinweist, die für die Menschheit von Vṛishâkapi ausgegangen.

Ich gebe nun den merkwürdigen Dialog in meiner Übersetzung und brauche kaum hinzuzufügen, daß die szenischen Bemerkungen sämtlich von mir herstammen.

RV 10, 86.

Indrâṇî (zu Indra):

1. Das Somakeltern gab man auf,
   Ehrt nicht den Indra mehr als Gott,

Wo sich Vṛishâkapi ergötzt
An Ariers reichem Gut, — mein Freund![1]
Indra ist mehr als alle Welt!

2. Du, Indra, läufst ja wirklich fort,
Am Vṛishâkapizorn vorbei![2]
Fürwahr, du find'st auch anderwärts
Nichts mehr für dich zum Somatrunk —
Indra ist mehr als alle Welt!

Indra:

3. Was hat denn dir Vṛishâkapi
Getan, das gelbe Affentier,
Daß du ihm zurnest, — oder was
Des Ariers bluhender Besitz? —
Indra ist mehr als alle Welt!

Indrâṇî:

4. Ha, dieser den Vṛishâkapi,
Den du als Freund, o Indra, schirmst —
Der Hund, der gerne Eber jagt,
Der soll ihm schnappen nach dem Ohr! —
Indra ist mehr als alle Welt!

5. Die lieben, schmucken Dinge mein,
Der Affe hat sie arg befleckt!

[1] Der Ausdruck „mein Freund" — vielleicht mit Seitenblick und Handbewegung zu Vṛishâkapi hin — ist halb ironisch, spöttisch gemeint, jedoch mit noch einem anderen Beigeschmack. Der Verlauf der Handlung zeigt uns ja, daß Indrâṇî trotz ihres lebhaft zur Schau getragenen Zornes und Ärgers gegen Vṛishâkapi im Grunde gar nicht so ganz abgeneigt ist, ihm zu willfahren. Das weiß der phallische Dämon natürlich sehr gut und steht grinsend dabei. — Damit entfallen die Einwände, die Geldner a. a. O. p. 28. 29 gegen Indrâṇî als Sprecherin des ersten Verses erhebt.

[2] D. h. an dem Zorne gegen Vṛishâkapi, zu welchem Indra doch — wie Indrâṇî kräftig andeutet — allen Grund hätte. Über vyáthis vergleiche die Bemerkungen von Geldner a. a. O. p. 29. Die Übersetzung durch „Zorn" hat die Autorität von Nirukta 2, 13 für sich, wo das Wort unter den krodhanâmâni genannt wird.

Da will ich ihm den Kopf zerhau'n,
Will gar kein Glück dem Frevler sein —
Indra ist mehr als alle Welt!

(Kokett sich präsentierend, resp. tanzend.)

6. Kein Weib hat schönres Hinterteil
Und keine liebt so gut wie ich,
Es drängt sich keine besser an
Und spreizt die Schenkel besser aus —[1]
Indra ist mehr als alle Welt!

Vṛishâkapi (nähert sich, resp. tanzt heran):

7. O Mütterlein, dich kriegt man schon![2]
Wie wird, wie wird das werden noch?
Mein Hintrer, Mütterlein, mein Rohr,[3]
Mein Schenkel ist schon froh bereit —
Indra ist mehr als alle Welt!

(Er macht sich ernstlich phallisch heran, wird aber von Indrâṇî kräftig verprügelt.)[4]

Indra (sucht Indrâṇî zu begütigen und Vṛishâkapi zu befreien):

8. Schönarmige, Schönfingrige,
Breitzöpfige, Breithüftige,

---

[1] Es ist eine wahre Schmach und Schande, wenn einem Weibe, das über so köstliche Dinge verfügt, ein unsauberer Geselle ohne ihre Erlaubnis frech da hineinfährt! So zornig das klingt, so spricht doch aus der so unverhüllten koketten Schilderung der eigenen Reize bei Indrâṇî deutlich genug das sinnliche Begehren. Man kann sich durchaus nicht wundern, daß Vṛishâkapi alsbald seinen Angriff macht. Wenn auch zunächst etwas Prügel folgen — was macht das aus? Sie wird sich schon geben. — Sehr wahrscheinlich dürfte die Annahme sein, daß Indrâṇî zu den obigen Worten in koketter, indezenter Weise tanzt, ihre Reize präsentierend.

[2] Wörtlich: o du, die man leicht erlangen kann! — Charakteristisch für die Frechheit des phallischen Kerls, die ja aber bei den Weibern oft genug der geradeste Weg zum Ziele ist.

[3] Für çíro „Kopf", das hier nicht passen will, vermute ich çaró „Rohr", in dem gleichen Sinn des erotischen Slang, den Pischel für nada erwiesen hat; vgl. oben p. 158 Anm.; auch vâitasá „Rohrstab" ist uns im gleichen Sinn (RV 10, 95, 4. 5) schon begegnet. Die nachmalige Änderung des hier nicht mehr verstandenen çaró in çíro wäre leicht zu begreifen.

[4] Vgl. die Prügelszenen im griechischen Mimus.

Warum, du unser Heldenweib,
Plagst du so den Vṛishâkapi?[1]
Indra ist mehr als alle Welt!

Indrâṇî (scheinbar tief gekränkt und empört):

9. Er tut, als hätt' ich keinen Mann!
Der Verderber begehrt nach mir![2]
Ich hab' doch aber meinen Mann!
Bin Indras Weib! Der Marut Freund —
Indra ist mehr als alle Welt!

10. Ja, früher ging das Weib wohl mit
Zum Opfer[3] oder auch zum Fest;
Huldvoll dem Opfer, mannesfroh,
Ward Indras Gattin hoch geehrt![4]
Indra ist mehr als alle Welt!

11. Indrâṇî, unter all' den Frau'n,
Ich hörte glücklich preisen sie,
Denn auch in Zukunft stirbt ihr nie
Der Gatte durch des Alters Macht![5] —
Indra ist mehr als alle Welt!

[1] Indra scheint die Geschichte Spaß zu machen. Er hat nichts gegen Vṛishâkapi und sein Begehr, begreift wohl auch Indrâṇî, will nur in seiner riesischen Gutmütigkeit, daß sie dem spaßigen kleinen Kerl nicht zu arg mitspielt.

[2] abhí manyate heißt ganz deutlich: „er begehrt, verlangt nach mir." Der Sinn, den Geldner hineinlegt („weil der Bengel mich drum ansieht, daß mein Mann mich nicht mehr möge"), kann aus dem Worte schlechterdings nicht heraus gelesen werden. Das bedeutet es nicht. — çarâru „Verderber" vielleicht mit Anspielung auf das von mir vermutete, vorausgehende çaró gebraucht.

[3] saṃhotrám ist deutlich „das gemeinsame Opfer", d. h. an welchem neben Indra auch seine Gattin mit beteiligt war. In den Vers ließ sich das nicht ganz vollständig hinein bringen. Wie Geldner zu der Übersetzung „Priester- oder Dichterschule" (a. a. O. p. 26) kommt, ist mir trotz der Bemerkungen auf p. 38 unklar. Ich weiß auch nicht, was diese Schule hier sollte.

[4] Und jetzt muß sie sich solche Gemeinheiten gefallen lassen.

[5] Daher braucht sie keinen Vṛishâkapi!

Indra:

(Empfindet dies Pathos nicht angenehm und will sich vor allem die Behaglichkeit der Situation nicht stören lassen.)

12. Indrâṇî, hör, ich bin nicht froh
Ohne den Freund Vṛishâkapi!
Sein Opfer hier, das wässrige,[1]
Ist lieb, geht zu den Göttern hin!
Indra ist mehr als alle Welt!

Vṛishâkapi (ruft hinter die Szene):

13. Vṛishâkapâyî, prächt'ge Frau,
An Söhnen, Schwiegertöchtern reich,
Essen will deine Ochsen jetzt
Indra — ein wirksam Opfer ist's![2]
Indra ist mehr als alle Welt!

Indra (behaglich bestimmend):

14. Ja, fünfzehn Ochsen kocht man mir,
Auch zwanzig gar, zu gleicher Zeit,
Und ich, ich esse dann das Fett!
Sie füllen gut den Bauch mir an!
Indra ist mehr als alle Welt!

[1] ápyaṃ havíḥ, wohl der sogen. udakamantha „Wasserrührtrank". eine Art Grütze. Vṛishâkapi bewirtet den Indra. Er hat ja sein Haus nahebei, wie Vers 20 zeigt. So kann er denn auch gleich, im folgenden Verse, nach seiner Frau rufen. — Es ist ein nicht zu übersehender Zug des kleinen Dramas, daß Vṛishâkapi dem Indra ein Opfer darbringt. Er wird daher als Brahmacârin, Keuschheit beobachtend, gedacht — wie Agastya oben in dem entsprechenden kleinen Drama (RV 1, 179). Natürlich widerspricht das total dem Charakter des phallischen Dämons, doch beruht wohl gerade auf diesem pikanten Widerspruch die komische Wirkung unseres Mimus. — Als Brahmacârin, der sein Keuschheitsgelübde gebrochen hat, bringt Vṛishâkapi in der Folge das Eselsopfer dar.

[2] Vṛishâkapi ist erfreut über Indras zufriedene und ihm günstige Stimmung. Er will ihm den Schmaus noch besser und reichlicher gestalten, inzwischen selbst sein Ziel erreichen.

Vṛishâkapi:
(Von dem Rührtrank redend, den er dem Indra darbietet.)

15. Dies ist ein Stier mit scharfem Horn,
Der in der Herden Mitte brüllt!
Der Rührtrank, Indra, tu dir gut,
Den dir der Liebestolle braut![1]
Indra ist mehr als alle Welt!

(Indra schmaust nun ganz behaglich, während sich Vṛishâkapi wieder in lüsterner Weise zu Indrâṇî wendet. Es folgt das kurze, aber sehr saftige, phallische Zwiegespräch.)

Indrâṇî (tanzend):

16. Der kann's noch nicht, bei dem das Glied
Zwischen den beiden Schenkeln hängt!
Der kann's erst, dem das Haarige[2]
Sich auftut, wenn er niedersitzt.
Indra ist mehr als alle Welt!

Vṛishâkapi (herantanzend):

17. Nicht der kann's, dem das Haarige
Sich auftut, wenn er niedersitzt!

[1] Wie auch der Rührtrank des Vṛishâkapi beschaffen sein mag, er redet von ihm so pathetisch, wie man sonst wohl von dem Somatrank redet, — zugleich wohl zweideutig, doppelsinnig sein eigenes stiermäßiges Begehren andeutend. Übrigens geniert er sich ja gar nicht und bezeichnet sich selbst als bhâvayú (bhavayú), d. h. nach Liebe begehrend, was Geldner nicht übel durch „liebestoll" wiedergibt. Vgl. Geldner a. a. O. p. 27. 39.

[2] romaçám „das Haarige" ist die weibliche Scham; auf káprit kann es sich schon darum nicht beziehen, weil dieses masc. ist. Das Verbum vijṛimbhate heißt „sich öffnen, sich auftun", nicht aber „sich ausdehnen", von der Erektion, wie für diese Stelle meist angenommen worden ist. Zu den beiden phallischen Versen 16 und 17 haben wir uns jedenfalls einen indezenten Tanz hinzu zu denken. Ich erinnere an den indezenten Tanz, den Laubfrosch und Greitje in Vardegötzen zusammen aufführen, nachdem der erstere dem Hedemöpel das Weib abgenommen hat (vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 142). S. unten das letzte Kapitel.

Der kann's allein, bei dem das Glied
Zwischen den beiden Schenkeln hängt![1]
Indra ist mehr als alle Welt!

(Er nähert sich Indrâṇî mit unzweideutigen Gebärden und wird nun nicht mehr von ihr zurückgewiesen. Die beiden verschwinden zusammen in dem Schuppen, während Indra ruhig weiter schmaust. Dann erscheinen jene wieder.)

Indrâṇî (das Geschehene andeutend):

18. Hier, Indra, der Vṛishâkapi
Schafft einen toten Esel sich,
Messer, Schüssel, neuen Kessel,
Voll Brennholz einen ganzen Karr'n![2]
Indra ist mehr als alle Welt!

Indra (pokulierend):

19. Ich gehe und ich schaue aus, —
Barbaren, Arier scheid' ich wohl!
Trink auch von dem, der einfach braut,[3]
Doch schau' ich nach dem Kenner aus.
Indra ist mehr als alle Welt!

[1] Der Gegensatz ist in den beiden Versen 16 und 17 durchaus nicht derjenige zwischen dem schlaffen Herabhängen und der Erektion des Phallus, wie auch Geldner es faßt. Abgesehen von den sprachlichen Momenten, die dagegen sprechen, kommt bei dieser Auffassung in Vers 17 der reine Unsinn heraus. Wie Geldner in den beiden Versen, wie er sie p 27 übersetzt, einen zynischen Ausfall der Indrâṇî sehen kann, welchen Vṛishâkapâyî „mit gleicher Münze heimzahlt" (p. 24), wie hier die beiden Frauen gegenseitig den Mann der andern in puncto puncti herunterreißen sollen (a. a. O. p. 39), bleibt mir ganz unverständlich. Vṛishâkapi brüstet sich vielmehr mit dem mächtigen Phallus, der ihm zwischen den Schenkeln hängt. Indrâṇî meint, damit allein wäre es nicht getan! Er erwidert zynisch: „Doch, doch!" und führt sie beiseite, um es ihr durch die Tat zu beweisen.

[2] D. h. er ist bereit, das Eselsopfer darzubringen.

[3] Er deutet damit wohl auf den nicht sehr großartigen Rührtrank hin, den ihm Vṛishâkapi dargeboten. Vgl. Geldner a. a. O. p. 39.

Indrâṇî:

20. Das dürre Land, der Wolkenbruch, —[1]
Wie viele Meilen trennen die?
Geh du nur heim, Vṛishâkapi,
Du hast dein Haus ja nahebei![2]
Indra ist mehr als alle Welt!

Indra:

21. Komm wieder her, Vṛishâkapi,
Wir lassen's beid' uns wohlergeh'n![3]
Du gehst des Wegs dann wieder heim
Und schläfst dich dorten gründlich aus.[4]
Indra ist mehr als alle Welt!

[1] Es scheint, daß Indrâṇî mit diesen Worten auf die bald zu erwartende Tätigkeit Indras als des Wolkenbrechers und Regenschaffers hindeutet. Die Regenzeit steht ja unmittelbar bevor und der Generationsakt hat vielleicht auch hier zugleich eine Wirkung in dieser Richtung, wie solches in dem Ṛishyaçṛiñga-Spiel stärker hervortritt. — Für die angenommene Bedeutung von kṛintatra = der Bruch, das Spalten, Brechen (sc. der Wolken) vgl. namentlich Nir. 2, 22 (zu RV 8, 27, 23) kṛintatram antarikshaṃ vikartanam meghânâṃ vikartanena meghânâm udakaṃ jâyate.

[2] Sie wünscht jetzt doch Vṛishâkapis Entfernung. Indra aber läßt ihn nicht gehen.

[3] Indra hat dem Vṛishâkapi eigentlich wohl überhaupt nicht gezürnt, durch das Eselsopfer ist er aber auch formell versöhnt. Er duldet nicht, daß Vṛishâkapi fortgeschickt wird, sondern fordert ihn auf, das Gelage mit ihm zusammen weiter zu feiern.

[4] Wörtlich: „Der du da als ein den Schlaf Erlangender wieder heimgehst auf dem Wege." — Ich leite demnach das Schlußglied des Wortes svapnanáṃçana von der Wurzel naç, naṃç „erlangen, erreichen" ab, wie auch Whitney (Roots, unter naç, naṃç „attain); und auch Graßmann, der aber, kaum richtig, kausativ übersetzt „Schlaf erlangen lassend" (auf pánthâs bezogen). Bei dieser meiner Auffassung erinnert der Schluß des Dialogs sehr deutlich an denjenigen des Selbstgespräches des betrunkenen Indra (RV 10, 119), was jedenfalls sehr passend erscheint. — Anders und formell wohl schwieriger, wenn auch gewiß möglich zu halten ist die Übersetzung im Petersb. WB. „Vernichter des Schlafs", oder — wie Geldner sagt — „nächtlicher Ruhestörer". Sie hat die gewichtige Autorität des Nir. 12, 28 für sich, wo das Wort durch svapnân nâçayasi erklärt wird. Wenn wir etwa „Schlafverderber" sagen, könnte auch

Der Sänger (abschließend):

22. Als nordwärts, o Vṛishâkapi
Und Indra, ihr nach Hause gingt,
Wo blieb das Tier, das viel verbrach?
Wem schritt der Leutverderber zu?[1]
Indra ist mehr als alle Welt!

23. Die Parçu, Manus Tochter, war's!
Zwanzig gebar auf einmal sie!
Recht lieblich war ihr wohl zumut,
Als er bedrückte ihren Leib![2]
Indra ist mehr als alle Welt!

Eine Bestätigung unsrer, wohl auch ohnehin nicht mehr zweifelhaften Auffassung des Vṛishâkapiliedes als Generationsmimus dürfte auch darin liegen, daß die indische Braut beim Besteigen des Brautbettes mit Indrâṇî verglichen und diese ihr als Vorbild empfohlen wird: „Besteige das Brautbett frohen Mutes, zeuge hier Nachkommenschaft diesem Gatten wie Indrâṇî" usw. (AV 14, 2, 31) — wird ihr zugerufen. Das geschieht kaum, wie Geldner meint, weil Indrâṇî als „Muster einer Hausfrau" gilt, wegen ihrer ehelichen Treue.[3] Vielmehr bezieht sich der Vergleich offenbar auf das vorausgehende „prajâṃ janaya" „zeuge Nachkommenschaft". Es ist ja gerade die Einleitung und Aufforderung zum Zeugungsakt, der

das vortrefflich zu dem unruhigen phallischen Dämon stimmen. Ich ziehe jedoch das erstere vor, weil es mir 1. formell besser zu stimmen scheint; 2. gerade hier wohl besser am Platze ist.

[1] Das verbrecherische Tier, der Leuteverderber, Leuteverwirrer ist natürlich Vṛishâkapi. Mit janayópana vergleicht sich jîvitayópana „Lebenverderber" (cf. Geldner a. a. O. p. 41). Letzteres erscheint AV 2, 25, 4 und 5 als Beiwort der Káṇva, d. h. böser Geister, die die Leibesfrucht schädigen, resp. auffressen; vgl. im vorausgehenden Verse AV 2, 25, 3 garbhâdáṃ káṇvaṃ nâçaya „vernichte den Embryo fressenden Kaṇva!" Ähnliche schlimme Geister sind nach dem Atharvaveda ja gerade auch die Gandharven, resp. ein Teil derselben und ihnen verwandte dämonische Wesen; vgl. AV 4, 37; 8, 6.

[2] D. h. als er so kräftig den Generationsakt übte, daß zwanzig Kinder die Folge davon waren.

[3] Vgl. Geldner a. a. O. p. 38.

so glücklich wie bei Indrâṇî von statten gehen soll. Im folgenden Verse wird dann wiederum Sûryâ in ähnlichem Sinne der Braut als Vorbild vorgehalten.[1] Die Rolle, welche wir Vṛishâkapi bei der Indrâṇî spielen sehen, spielt der Gandharve Viçvâvasu bei der Braut. Es ist der Fruchtbarkeit wirkende, dem Weibe beiwohnende phallische Dämon, den man, nachdem er seine Pflicht getan hat, wieder nach Hause schickt. Vṛishâkapi ist in der Hauptsache gleichen Wesens mit diesem und anderen Gandharven. Gerade wenn wir annehmen, daß unser vedisches Spiel ein wohlbekannter, öfters leibhaftig geschauter Generationsmimus war, versteht man es gut, warum die Braut gerade beim Besteigen des Brautbettes an Indrâṇî erinnert und aufgefordert wurde, wie Indrâṇî dem Zeugungsakt sich hinzugeben. Der Fruchtbarkeitssegen des Generationsritus wurde damit in segnendem Spruch auf die Neuvermählten übertragen.

Da Indrâṇî und Çacî eins und dasselbe sind, ist damit auch diese Person in der Reihe der Musterfrauen des Mahâbhârata, wie die meisten andern, als eine Gestalt des volkstümlichen Mimus erwiesen.[2]

Unter allen bisher behandelten Generationsmimen ist das Vṛishâkapilied zweifellos der derbste, urwüchsigste, dafür aber auch wieder der dramatisch lebendigste — energische Aktion, voll derben volkstümlichen Humors. Von den früher behandelten unterscheidet sich dasselbe merklich in der Hinsicht, daß hier der Mann als der Verführer erscheint — Vṛishâkapi, der phallische Dämon —, während dort es stets die Frauen waren — Lopâmudrâ, Yamî, Çântâ oder Naḻinikâ. Wir haben hier also eine neue, sehr wirkungsvolle, von den früheren sich kräftig abhebende Form dieses Mimus vor uns.

* * *

Es müßte hier eigentlich noch eine Behandlung des Sûryâliedes folgen, denn auch dies ist im Grunde ein kleines Drama,

---

[1] AV 14, 2, 32 sûryéva nâri viçvárûpâ mahitvâ prajâvatî pátyâ sáṃ bhavehá.

[2] Vgl. oben p. 302. 303.

das mit der jeweiligen Braut aufgeführt wird, — ein Drama, in welchem die Braut selbst die Rolle der Sûryâ, der Sonnentochter, spielt, die sich mit Soma, dem Monde, vermählt. Allein um dieses Lied zu erklären, müßte ich sehr weit ausholen und das meiste davon wiederholen, was ich in dem — im Manuskript vollendeten — zweiten Bande meiner „Altarischen Religion" dargelegt habe. Das aber geht aus verschiedenen Gründen nicht an, und so begnüge ich mich hier damit, auf dieses hoffentlich in nicht allzu ferner Zukunft zum Druck gelangende Werk zu verweisen.

X.

Indras widernatürliche Geburt.

(RV 4, 18.)

Das Lied von der widernatürlichen Geburt des Indra und seinen ersten merkwürdigen Lebensschicksalen wird von der indischen Tradition in der Anukramaṇikâ als ein Dialog zwischen Indra, seiner Mutter Aditi und dem Sänger Vâmadeva bezeichnet.[1] Das erweist sich denn auch bei der Prüfung desselben im wesentlichen als vollkommen zutreffend, nur daß wir den im Liede nicht genannten Namen der Mutter offen lassen und bezüglich der Verteilung der einzelnen Verse des Dialogs auf die verschiedenen Personen mit der indischen Tradition vielfach nicht übereinstimmen können. Und das bedingt gleich für den wichtigen Anfang des Liedes eine wesentlich verschiedene Auffassung seines Inhalts. Sâyaṇa, und vor ihm schon Shaḍguruçishya in seinem Kommentar zu Kâtyâyanas Sarvânukramaṇî, beziehen die ersten Verse nicht auf Indra, sondern auf den Sänger Vâmadeva. Dieser soll vor seiner Geburt den Entschluß gefaßt haben, nicht auf dem gewöhnlichen Wege, sondern aus der Seite seiner Mutter heraus sich ge-

[1] saṃvâda indrâditivâmadevânâm. In dem Liede wird der Name der Mutter allerdings nicht genannt, doch erscheint Indra als ein Âditya, d. h. als Sohn der Aditi, und zwar als der vierte Âditya, tatsächlich in dem Liede RV 1021, 7 (Vâl. 4, 7); dagegen wird seine Mutter RV 10, 101, 12 vielmehr Nishṭigrî genannt. Für unsern Mythus ist der Name natürlich nicht von wesentlicher Bedeutung, doch wäre meines Erachtens eine andre derbere und sinnlichere mythologische Gestalt besser am Platze als gerade die so abstrakt gedachte Aditi. In der Mâitr. S. 2, 1, 12 wird die Geburtsgeschichte Indras erzählt und dort erscheint wiederum Aditi als seine Mutter.

bären zu lassen. Die Mutter habe sich in dieser Bedrängnis an Aditi gewandt, die darauf mit Indra zusammen herbeikommt, wo dann das Gespräch seinen Anfang nimmt.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Auffassung eine irrige ist. Nicht der fromme Sänger Vâmadeva, sondern der gewaltige und gewalttätige, eigenwillige und trotzige Gott Indra selbst ist es, der schon im Mutterleibe seinen eigenen Weg zu gehen beschließt und sich davon auch trotz drängender Mahnung nicht abhalten läßt. Sehr charakteristisch für sein ganzes Wesen. Schon Roth erkannte das ganz richtig und legte dementsprechend den trotzigen zweiten Vers dem Indra in den Mund, nur irrte er darin, daß er den abmahnenden ersten Vers nicht von der Mutter, sondern von einem andern Gotte, der hier der Mutter zu Hilfe kommt, sprechen ließ.[1] Zu der letzteren Annahme liegt gar kein Grund vor, jene Worte passen vielmehr nur für die Mutter des Gewaltigen, die unter seinem trotzigen Eigenwillen schon vor der Geburt schwer zu leiden hat und nach der Geburt sich denn auch des unfolgsamen Kindes in offenbarem Unmut rücksichtslos zu entledigen sucht, ihn wie einen Schimpf beseitigt, bis es dem starken Sohne doch wieder gelingt, ihre Sympathien zu gewinnen und ihr Herz mit mütterlichem Stolz zu erfüllen. Oldenberg, der das Lied für seine Âkhyânatheorie in Anspruch nahm, erklärte ebenfalls, daß die Verse, welche Sâyaṇa im Eingang seines Kommentars mitteilt, die Geschichte in einer unzweifelhaft falsch zurechtgemachten Form geben.[2] Näher geht er auf die Frage nicht ein. Dagegen hat Pischel dieselbe eingehend behandelt und entscheidend geklärt, in der ebenso gelehrten wie scharfsinnigen Untersuchung, die er unserem Liede speziell im zweiten Bande der vedischen Studien gewidmet hat.[3] Durch seine Ausführungen

[1] Vgl. die „Siebenzig Lieder des Rigveda“ (1875), p. 62. 64.

[2] Vgl. Oldenberg in der Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 79, Anm. 2.

[3] Vgl. R. Pischel, Vedische Studien, Bd. II, p. 42—54 (1892). Gegenüber dieser Behandlung des Liedes durch Pischel kann ich die von Emil Sieg in seinen „Sagenstoffen des Rigveda“ (I Stuttgart 1902) dargebotene, trotz mancher trefflicher und lehrreicher Bemerkungen, im allgemeinen nicht für einen Fortschritt halten. Ich berücksichtige dieselbe daher nur gelegentlich (vgl. E. Sieg, a. a. O p. 76—86).

ist das Verständnis des Liedes wesentlich gefördert worden, sind auch die Rollen der Sprechenden richtiger verteilt als zuvor, wenn ich ihm auch darin nicht durchweg zu folgen vermag. Daß es Indra ist der sich hier auf widernatürlichem Wege gebären läßt, eigenwillig die Seite der Mutter durchbricht, daß die Mutter selbst den ersten abwehrenden Vers des Liedes spricht, Indra den zweiten, trotzigen — kann darnach nicht mehr zweifelhaft sein.

Verfehlt aber ist es, wenn Pischel, im Banne der Oldenbergschen Theorie, a. a. O. p. 42 sagt: „Es kann heute nicht mehr zweifelhaft sein, daß unser Lied zur Gattung der von ihrer Rahmenerzählung losgelösten Lieder gehört." Es ist vielmehr, ebenso wie die früher von uns behandelten Lieder, ein Mysterium, ein kultliches Drama.

Allerdings ist es im vorliegenden Falle nicht ganz leicht, sich die szenische Darstellung zu rekonstruieren. Wie soll der noch im Mutterleibe befindliche Indra sich mit seiner Mutter unterhalten? Das erscheint in dramatischer Darstellung geradezu unmöglich. Allein, wir dürfen nicht vergessen, daß dasjenige, was uns unmöglich scheint, einer ganz naiven und primitiven Dramatik darum noch durchaus nicht unmöglich gewesen zu sein braucht. Stellen wir uns vor, daß Indra während der beiden ersten Verse des Dialogs hinter der Mutter steht oder kauert, vielleicht von einem Tuch oder Mantel bedeckt, der von den Schultern der Mutter herabfällt und so zunächst beide Gestalten vereinigt. Dann springt er zur Seite hervor und zeigt sich den Zuschauern alsbald in seiner ganzen Größe und Stärke, wie der Mythus das ausdrücklich annimmt. Gewiß, das wäre naiv. Aber darum ist es noch keineswegs unmöglich. Und es war noch dazu dramatisch effektvoll. Ein naiver dramatischer Effekt, den wir nicht mit dem Maßstabe unserer heutigen Bühnenkunst messen dürfen. Weit eher mit dem, was in kindlichem Spiele für möglich gilt und gehalten wird.

Ob wir bei der Verteilung der Rollen dieses kleinen Dramas durchweg das Richtige getroffen haben, muß dahingestellt bleiben. Wie schwierig die diesbezügliche Aufgabe gerade im vorliegenden Falle ist, das erkennt man leicht, wenn man die große Verschiedenheit der Auffassung in der indischen Tradition, bei Roth, bei Pischel, bei Sieg, vergleichend ins Auge faßt.

In der Hauptsache hat nach meiner Überzeugung Pischel das Richtige getroffen, was mich indessen nicht hindert, im einzelnen von ihm abzuweichen. Und ich bekenne gerne, daß ich bei manchem Verse lange geschwankt habe, bevor ich meine Entscheidung traf. Daß sie eine *endgültige sei, diesen* Anspruch erhebe ich nicht. Mag weitere Forschung die Frage fortschreitend weiter klären. Ich gebe den merkwürdigen Dialog in der Form, die sich mir nach vielfachem Überlegen, Vergleichen und Erwägen als die wahrscheinlichste herausgestellt hat. Die Tradition selbst sagt uns, daß in diesem Falle die Rollenverteilung nicht überliefert sei und daß dieselbe daher aus dem Inhalt des Liedes erschlossen werden müsse.[1] Diesen Versuch haben wir gemacht, wie ihn schon andere vor uns gemacht haben und andere nach uns noch machen werden. Es steht zu hoffen, daß aus solch gemeinsamer Arbeit immer neuer Versuche das Richtige mit der Zeit immer klarer hervortreten wird.

Es ist zweifellos ein Dialog zwischen Indra, seiner Mutter und dem Sänger. Als den letzteren kennen wir Vâmadeva, den Dichter des vierten Maṇḍala. Ob diesem die Mutter des Indra Aditi oder Nishṭigrî hieß, das erscheint als eine Frage von geringer Bedeutung. Wichtiger ist, daß sie bei der Behandlung des Kindes einen Zug urwüchsiger Rücksichtslosigkeit, zornigen und trotzigen Eigenwillens verrät, der sie als die echte Mutter des Indra kennzeichnet. Er lehnt sich schon im Mutterleibe gegen ihren Willen auf und setzt den seinigen durch. Sie ärgert sich und wirft den Neugeborenen fort, entledigt sich seiner wie eines Schandfleckes. In der Folge aber, wie ihr der kecke Bursch in das Haus des Vaters folgt, um dort sich am Soma zu stärken, wie er mancherlei Anfechtung erleiden muß und dann seine gewaltige Kraft siegreich offenbart, da erwachen in ihr die mütterlichen Empfindungen: fürsorgende Teilnahme für den stattlichen Sohn, mütterlicher Stolz auf seine herrlichen Taten. Sie hält zu ihm, obwohl er den Vater, Tvashṭar, ihren Gatten, tötet. Und sie bricht in ein Jauchzen der Freude aus, als sie von der Großtat des Sohnes, der Befreiung der Wasser, vernimmt.

[1] Vgl. E. Sieg, Sagenstoffe des Rigveda I, p. 78.

Nicht alle Züge des Liedes vermögen wir befriedigend aufzuhellen. Von der Not, die Indra in seiner ersten Lebenszeit durchzumachen hat, die ihn zwingt, sich aus Hunger die Eingeweide eines Hundes zu kochen, wissen wir sonst nicht viel. Dennoch kann es keinem Zweifel unterliegen, daß dieser letzte Vers des Liedes von Indra spricht, nicht von Vâmadeva, wie die Tradition annimmt,[1] — daß Indra selbst hier redet. Von allem andern abgesehen, beweist das schon die letzte Zeile des Verses. Ebenso ist es klar, daß die andern Götter zuerst dem Indra feindlich gesinnt sind, offenbar weil sie sich vor seiner überragenden Kraft, seinem wilden Trotz und Ungestüm fürchten. Darin liegt wohl auch der tiefere Grund, warum die Geburt des Indra so überlange hintangehalten wird.[2] Allen zum Trotz und gegen den Willen der eigenen Mutter tritt der Götterheld dennoch ans Licht des Tages, auf dem Wege, den er sich selbst erwählt, und erweist gar bald vor der ganzen Welt seine siegreiche Macht und Herrlichkeit.

Überblicken wir kurz die Entwicklung des Dialogs, wie er sich bei unserer Auffassung darstellt.

Dreimal wechseln Indra und seine Mutter Vers um Vers — zu Anfang, in der Mitte und am Ende des Liedes. Dazwischen nimmt zweimal der Sänger, mit mehreren Versen erzählend, das Wort. Zuerst spricht die Mutter zum Indra und sucht ihn zu bewegen, daß er auf dem rechten Wege ihren Leib verlassen solle. Er widerspricht und bleibt trotzig bei seiner Absicht. Dann muß er hervorgetreten sein. Und nun nimmt der Sänger das Wort. Er erzählt davon, wie die Mutter den neugeborenen Indra wie einen Schimpf verbirgt, sich von ihm entfernt. Er aber, der sich sogleich selbst zu helfen weiß und kraftvoll dasteht, folgt ihr nach einigem Zögern und trinkt alsbald im Hause Tvashṭars, seines Vaters, den Somatrank. Was ist von ihm noch alles zu erwarten, dessen Entstehungsgeschichte

[1] Vgl. Sieg a. a. O. p. 78. 79.

[2] Vgl. Sieg a. a. O. p. 80. 81. — Nach der in der Mâitr. S. 2, 1, 12 erzählten Legende hätte Aditi, die Mutter des Indra, selbst ihren Sohn, während er sich noch im Mutterleibe befand, mit einer ehernen Fessel gefesselt. So in Fesseln wurde er alsdann geboren. Aber Bṛihaspati lehrt ihn ein Opfer, durch welches er sich der Fesseln entledigt. Und nun geht er siegreich mit dem Donnerkeil vor.

schon so auffallend und ungewöhnlich ist! zu dem nichts Ebenbürtiges in aller Welt sich finden läßt!

Inzwischen hat Indra schon seine vielgerühmte Großtat, die Befreiung der Wasser, ausgeführt. Er macht die Mutter in stolzem Selbstbewußtsein darauf aufmerksam. Erst fragt sie noch zweifelnd, dann bricht sie in Begeisterung jauchzend aus, jubelnd in mütterlichem Stolze, daß ihr Sohn es gewesen, der den Vṛitra getötet, die Wasser befreit hat.

Und wieder nimmt der Sänger das Wort, von den ersten Schicksalen Indras erzählend. Wie die Mutter ihn fortgeworfen, die Wasser ihn freundlich aufgenommen; wie der böse Dämon zuerst den Indra geschlagen, dann aber von diesem zermalmt worden sei. Wie er selbst seinen Weg gefunden, da die Mutter ihn lieblos sich selbst überlassen. Wie sie dann aber doch ihn sorglich gewarnt, da sie die Götter ihm feindlich sah; wie Indra aber frisch und fröhlich, mit Vishṇu vereint, den Kampf gegen Vṛitra aufnahm.

Und zum dritten und letztenmal redet die Mutter. Es sind herbe Erinnerungen. Hat Indra ihr doch den Gatten getötet, sie zur Witwe gemacht! Sah doch auch des Sohnes Lebenslauf zu Anfang trübe und düster genug aus. Das bestätigt Indra. Er gedenkt seines Elends, gibt auch leise, fast unmerklich sein Mitgefühl mit dem Schicksal der gattenberaubten Mutter zu erkennen. Dann aber fährt es ihm stolz heraus:

Da hat den Soma mir gebracht der Falke!

Und mit diesem letzten Wort, diesem stolzen Hinweis auf seine hohe Bestimmung appelliert Indra von dem Herzen des gekränkten Weibes an das Herz der Mutter, die sich solchen Sohnes wohl freuen durfte.

Es ist das für dies herb und hart angelegte Lied ein ganz passender Abschluß, oder — wenn man will — Abbruch. Fast altnordisch wild, gewaltig, abrupt, springend — mutet das ganze an, insbesondere aber dieser Schluß und der Anfang des Liedes. Wild und trotzig steht der göttliche Recke vor uns, eigenwillig ans Licht des Tages tretend, unfreundlich begrüßt, unfreundlich behandelt, von den Göttern, von den eigenen Eltern mißhandelt; aber rasch zu Kraft gelangt, sich selber Bahn brechend, gewaltige Taten verrichtend, Sieg und

Anerkennung und ewigen Ruhm sich selber erringend, erzwingend.

Ich gebe nun im Folgenden den Text des Liedes in meiner Übersetzung, mit der Rollenverteilung, welche ich für die wahrscheinlichste halte. Die beigefügten szenischen Bemerkungen stammen von mir und sind daher nur als Vermutungen zu betrachten, wie ja übrigens auch die Rollenverteilung.

Rigveda 4, 18.

Indras Mutter
(zu dem Sohne redend, der auf unrechtem Wege ihren Leib verlassen will):

1. Dies ist der Weg, der wohlbekannte, alte,
Auf dem die Götter all geboren wurden!
Da mag gebären sich der ausgewachsne,
Bring' nicht auf jene Art zu Fall die Mutter!

ndra (trotzig):

2. Da geh' ich nicht hinaus! schlecht ist der Durchgang!
Quer aus der Seite, will hinaus ich gehen!
Viel Ungetanes muß ich noch vollbringen,
Mit manchem kämpfen und mit manchem reden!
(Er tritt aus seinem Versteck ans Licht hervor.)

Der Sänger (Vâmadeva):
(die weiteren Vorgänge berichtend)

3. Die Mutter ging davon — er sah sie gehen:[1]
„Nein, nein, ich folg' ihr nicht! — doch will ich folgen!"
In Tvashṭars Haus trank Indra dann den Soma,
Den höchst kostbaren, in den Kelterschalen.

[1] In der Auffassung dieses Verses habe ich mich nach längerem Schwanken im wesentlichen Pischel angeschlossen (s. Ved. Stud. II, p. 44). Die Vorstellung ist dabei folgende: nach der Geburt wirft die Mutter den Indra fort (cf. v. 5. 8. 10); er folgt ihr, nach einigem Schwanken, in das Haus des Vaters. Die zweimal wiederkehrende Praeposition ánu (ná nânu gâny ánu nû gamâni) spricht deutlich für Pischels Ansicht. Das Wort parâyatîm, das bei Pischel so viel wie

4. Was tut der noch besondres, den die Mutter
Eintausend Monde trug und viele Herbste!
Nichts Ebenbürtges läßt zu ihm sich finden,
Nicht unter den Gebornen, noch Zukünftigen.[1]

5. Wie einen Schimpf ihn achtend, hat verborgen
Den krafterfüllten Indra seine Mutter;
Da stand er auf, warf selbst um sich den Mantel,
Erfüllte, kaum geboren, beide Welten.

Indra:

(von dem angenommen wird, daß er inzwischen die Wasser befreit hat)

6. Da strömen sie, da brausen froh die Wasser!
Auf rechter Bahn, so scheint's, zusammen rauschend.
Die frage du nur, was sie da wohl raunen!
Wo ist die Felsenwehr, die sie durchbrechen?[2]

„fortgehend, sich entfernend" bedeutet, faßte Roth und nach ihm Sieg vielmehr in dem Sinne von „im Verscheiden begriffen", wie es schon Sâyaṇa durch mriyamâṇâm erklärte. Roth bemerkte dazu in den „Siebenzig Liedern" p. 65: „wohl nur so zu verstehen, daß er nahe daran war, die Mutter zu töten." So faßte ich es auch ursprünglich und übersetzte:

Schon im Verscheiden sah er da die Mutter —
„Nein, nein, ich geh nicht — dennoch will ich gehen!"

Später habe ich dann doch geglaubt, mich vielmehr Pischel anschließen zu müssen.

[1] Ich lege, wie man sieht, diesen ganzen Vers dem Sänger in den Mund, während Pischel die ersten beiden Zeilen von der Mutter, die beiden letzten von den Wassern gesprochen werden läßt. Nach Sieg werden die ersten beiden Zeilen von Vâmadeva, die beiden letzten von Aditi, d. i der Mutter, gesprochen. Daß es nicht die Mutter sein kann, die hier zuerst redet — wie Pischel will — geht nach Siegs Bemerkung a. a. O. p. 83 schon daraus hervor, daß jabhâra nur 3 Pers. Sing. sein kann, nicht 1 Sing. Der Sinn der ersten Zeilen hat, so wie ich ihn fasse, nichts Geringschätziges, Herabsetzendes oder Zweifelndes. Er geht vielmehr dahin: Von einem Kinde, das schon vor der Geburt sich so ungewöhnlich erwiesen hat, wird wohl auch weiterhin Ungewöhnliches, Besonderes zu erwarten sein.

[2] D. h. der Wolkenfels ist fort, ist gebrochen, die Wasser sind frei! — Mit Recht meint Pischel a. a. O. p. 45 flg., daß dieser

Die Mutter:

7. Ist's Lob und Ruhm, was sie dem Indra raunen?
   Ist's Indras Schande, die die Wasser wählen? — —
   Mein Sohn hat sie, mit der gewaltgen Waffe
   Den Vṛitra tötend, frei gemacht, die Ströme![1]

Der Sänger (Vâmadeva):
(Die Ereignisse rekapitulierend und im Detail ergänzend)

8. Kaum warf die junge Mutter dich zur Seite,
   Kaum hat die Kushavâ[2] dich schon verschlungen, —
   Da sind, fürwahr, dem Kinde hold die Wasser,
   Da hat in Kraft sich Indra schon erhoben!

9. Kaum hat dir, Gabenreicher, schon Viaṃsa[3]
   Die Backen beid' im Niederstoß zerschlagen, —
   Da, kaum geworfen, warst du seiner Meister,
   Zermalmst des Dämons Haupt mit deiner Waffe.

10. Die junge Kuh gebar den starken, kräft'gen,
    Den unzwingbaren Stier, den derben Indra,

Vers von Indra gesprochen wird, der mit demselben offenbar die noch immer zweifelnde, ihn gering schätzende Mutter auf seine eben vollbrachte Großtat der Wasserbefreiung hinweist. Sieg verteilt diesen Vers, wie die vorausgehenden und folgenden, auf Vâmadeva und Aditi, — ohne jede Wahrscheinlichkeit, wie mich dünkt. (Vgl. Sieg a. a. O. p. 83. 84.)

[1] Die Mutter, zuerst noch zweifelnd, bricht dann voll mütterlichen Stolzes in begeisterten Jubel aus, ob der Tat, die ihr Sohn vollbracht hat.

[2] Kushavâ, eine Dämonin, die — wie ihr Name anzuzeigen scheint — schlechte Geburt bewirkt. — Für das Verständnis dieses wie des folgenden Verses hat sich Pischel durch Aufklärung des schwierigen Wortes mámat ein wesentliches Verdienst erworben (cf. a. a. O. p. 47 flg.). Die Interpretation von Sieg (a. a. O. p. 84. 85) stellt in diesem wie in andern Punkten meines Erachtens einen bedauerlichen Rückschritt dar. Sie hellt nicht auf, sondern verdunkelt die Situation.

[3] Vyaṃsa, Viaṃsa ist der Name eines der bösen Dämonen, die Indra bei der Befreiung der Wasser tötet.

Um ungeleckt ihr Kalb dann gehn zu lassen —[1]
Doch selbst hat er die Bahn für sich gefunden!

11. Und nun geht ihm die Mutter nach, dem Büffel:
„Mein Sohn, die Götter lassen dich im Stiche!"[2]
Doch Indra rief, den Vṛitra töten wollend:
„Freund Vishṇu, schreite weiter aus, nur weiter!"[3]

Die Mutter:

12. Wer machte wohl zur Witwe deine Mutter?[4]
Wer wollte töten dich im Ruhn, im Laufen?
Sprich, welcher Gott war über dir in Gnaden,
Als du beim Fuß den Vater griffst, zerschelltest?

Indra:

13. Aus Mangel kocht' ich mir des Hunds Geweide,
Nicht fand ich da Erbarmen bei den Göttern!
Ich sah die Frau, die nicht sich freuen konnte, —[5]
Da hat den Soma mir gebracht der Falke!

---

[1] Das Lecken des Kalbes durch die Kuh ist eine wohlbekannte Bezeigung mütterlicher Zärtlichkeit. Das Kalb, das die Mutter ungeleckt gehen läßt, ist ein vortreffliches Bild für den von seiner Mutter zu Anfang so ganz unzärtlich behandelten Indra. Doch der starke Gott findet trotzdem seinen Weg. Vgl. Pischel a. a. O. p. 48 flg.

[2] Hier ist in der Mutter des Indra doch schon die teilnehmende mütterliche Fürsorge für den starken Sohn erwacht.

[3] Vgl. zu der Fassung dieses Verses Pischel a. a. O. p. 49. Die Übersetzung Roths: „Vishṇu, mein Freund, geh etwas aus dem Wege", läßt sich nicht aufrecht erhalten. Vishṇu unterstützt durch seine berühmten Schritte den Indra in seinem Siegeslauf, der der Gewinnung des Wassers und des Lichtes gilt. Vgl. auch RV 8, 89, 12 (8, 100, 12); 6, 20, 2.

[4] Antwort: Du, Indra, hast es getan! Die folgenden Sätze aber mildern den Vorwurf, da sie besagen, daß Indra damals verfolgt und von allen Göttern verlassen war. Seine Antwort in Vers 13 bestätigt dies in herber Weise. — Nach Pischel wird Vers 12 noch von dem Sänger gesprochen. Auch Sieg legt ihn dem Vâmadeva in den Mund. Ich halte es für wirkungsvoller, wenn die Mutter diese Verse spricht. Sie kann ganz wohl von sich in der 3. Person reden.

[5] D. h. die Mutter, die er des Gatten beraubt hatte. Pischel hat gewiß Unrecht, wenn er meint (a. a. O. p. 52), daß hier von der Frau des Indra die Rede sei! Sieg sagt ganz richtig „Indras Mutter" (vgl. Sieg a. a. O. p. 86).

Mit dem indirekten Ausdruck seiner Teilnahme an dem Schicksal der Mutter, mit dem stolzen Hinweis auf seine hohe Bestimmung, die das Zutragen des Soma durch den Falken andeutet, beschließt Indra den merkwürdigen Dialog.

Es liegt ein solcher Hinweis aber auch schon in dem markantesten Zuge des Liedes: der seltsamen, widernatürlichen Geburt des Indra! Dieser Zug verdient festgehalten zu werden. Die russische Sage bietet dazu eine interessante Parallele, auf die Ernst Krause aufmerksam macht, ohne die Geburtsgeschichte Indras zu kennen.[1]

Nach der Sage, die sich um die Tafelrunde des heiligen Wladimir in Kiew gruppiert, ist nur ein Ungeborener imstande, den bösen Schlangensohn (Smejewitsch) Tugarin zu bezwingen:

War es Schluß des ew'gen Gottes,
Waren's schlimme Zaubermächte,
Aber ihm ward es verliehen,
Nie im Kam f zu unterliegen,
Bis ein Degen sich gefunden,
Der das Licht der Welt erblicket
Und doch nicht geboren worden —
Nur ein solcher kann ihn fällen.

Der Schlangensohn Tugarin ist vor Kiew erschienen und verlangt die Auslieferung der Fürstin, die den Thron Wladimirs teilt. Dieser rüstet sich zum Kampf, doch ohne Hoffnung, wegen jener Bedingung. Da reitet ein junger Held in das Schloß, der sich Rogdai (der Gehörnte?) nennt und den Zaren bittet, für ihn streiten und den Schlangensohn Tugarin erschlagen zu dürfen. Wladimir aber sagt ihm, trüben Sinnes, der sei gefeit, nur ein Ungeborener vermöge ihn zu bewältigen. Da leuchten die Augen des jungen Helden auf:

„O du Heil und Zuversicht uns!"
Rufet Rogdai, „laß mich fechten!
Denn ich bin's, der ungeboren
Doch das Licht der Welt erblickt hat.

[1] Vgl. Ernst Krause (Carus Sterne), die Trojaburgen Nordeuropas, Glogau 1893, p. 119. 120.

Wisse, meine Mutter starb mir,
Eh ich ihren Schoß verlassen,
Und ein morgenländ'scher Weiser
Zog mich aus zu frühem Grabe,
Scheidend Leben von dem Tode."

Tatsächlich besiegt sodann Rogdai den Smejewitsch Tugarin, tötet ihn und nimmt sein Wunderroß in Besitz.

Krause vergleicht Rogdai mit dem hörnenen Siegfried und glaubt auch in der nordischen Sigurdsage eine Andeutung zu finden, nach welcher Sigurd ebenfalls ein „Ungeborener" wäre. Nach der Völsunga-Sage ist Völsung, der Ahne Sigurds, ein Ungeborener, und Krause sagt geradezu: „Durch den Kaiserschnitt der sterbenden Mutter entrissene Kinder galten als künftige Helden und Drachensieger."[1]

Von dem Kaiserschnitt hören wir nun freilich bei Indra nicht. Die naturwidrige Art, wie er ans Licht der Welt tritt, trotzig das Leben der Mutter gefährdend, hat aber durchaus etwas verwandtes damit, nur daß sie weit primitiver und urwüchsiger ist, weit mehr schon an sich selbst den künftigen unbändigen Trotz des Helden, seine eigenwillige, alle Hemmnisse überwindende Kraft ankündigt. Dieser Held wird auf widernatürlichem Wege geboren, weil er es selbst so will! Und kaum geboren, besiegt er dann gleich den Drachen, die böse Schlange Vṛitra-Ahi. Ich möchte meinen, daß diese Form der Sage zwar mit der russischen verwandt, aber ihr gegenüber entschieden durch weit höhere Altertümlichkeit gekennzeichnet ist. Der unnatürlich lang im Mutterleib Verbliebene, auf widernatürlichem Wege Geborene, der muß dann auch „besonderes" tun! Großtaten des Indra!

[1] Vgl. Krause, Trojaburgen p. 121.

XI.

Indra, Vâyu (?) und der Sänger.

(RV 8, 89.)

Ein Dialog von beschränkterer Bedeutung, auch an etlichen Unklarheiten leidend, durch manchen Zug aber auch wiederum interessant, findet sich im achten Buche des Rigveda. Kein Zweifel, daß hier Indra mit einem menschlichen Sänger redet, aber auch ein anderer Gott ist offenbar an dem Dialog beteiligt. Der Sprecher des ersten Verses, der seine Worte an Indra richtet, kann nach dem Inhalte desselben nicht wohl der irdische Sänger sein, der offenbar spater im dritten Verse das Wort ergreift, auch wohl die Verse 6—9 oder 6—11 spricht, resp. singt. Daß Agni dieser Sprecher war, wie Ludwig annimmt, der diesem Gotte auch gegen alle Wahrscheinlichkeit noch den dritten Vers in den Mund legt, das hat kaum etwas für sich. Weit wahrscheinlicher ist die Annahme Oldenbergs, daß der erste Vers des Dialoges von Vâyu, dem Windgott, gesprochen wird.[1] Gilt doch dieser Gott als derjenige, welcher den andern Göttern vorangeht, wie der Eingang des Liedes anzudeuten scheint. Tritt er doch tatsächlich mit Indra freundschaftlich verbunden auf, und wird vor allem doch gerade ihm der erste Somatrunk gereicht. Vâyu ist der pûrvapâ, d. h. der Gott, der zuerst, vor den andern den Soma trinkt, — und im zweiten Verse unseres Liedes verspricht Indra dem Sprecher des ersten, er solle zuerst vom Soma genießen! Daraus ergibt sich der Schluß auf Vâyu.

Allein im weiteren Verlaufe des Liedes hören wir nichts mehr von diesem Gotte. Dagegen redet Indra im letzten Verse (12) klar und deutlich vielmehr einen andern wohlbekannten

[1] Vgl. Oldenberg, Zeitschr. d. Dtsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 55.

Kampfgenossen an, — den Gott Vishṇu! Es leuchtet nicht recht ein, wie der große Kampfgott dazu kommt, nachdem er soeben — wie es scheint, im Bunde mit Vâyu — den Sieg errungen hat, nun alsbald den Vishṇu aufzurufen, als ginge es erst jetzt in den Kampf. Noch weniger unmittelbar verständlich und in den Zusammenhang des Liedes hineinpassend erscheinen die dem vorausgehenden Verse 10 und 11, welche von Vâc, der Göttin der Rede, handeln:

10. Wenn Vâc, gar unverstandne Worte redend,
Die Götterkönigin, sich fröhlich setzte,
Dann melkt sie Kraft und Naß — vier Teile sind es —;
Wo ist ihr Höchstes nun wohl hingegangen?

11. Die Göttin Vâc erzeugeten die Götter,
Es sprechen sie die vielgestalt'gen Tiere;
Die fröhliche, Labung und Kraft uns melkend,
Die Milchkuh Vâc komm' schön gepriesen zu uns.

Dies überraschende Auftreten der Vâc, nach dem Kampfe, den Indra — wie es scheint, im Bunde mit Vâyu — soeben siegreich beendet hat, sucht nun Oldenberg durch den Hinweis auf eine, in der Tat in mancher Beziehung höchst merkwürdig dazu stimmende Legende des Çatapatha Brâhmaṇa aufzuhellen. Es wird daselbst (Çat.-Br. 4, 1, 3) erzählt, als Indra und Vâyu ihren Bund schlossen und Vâyu den Indra zum Teilhaber seines Somatrankes anzunehmen versprach, habe Indra als Gegengabe verheißen, es solle statt der unartikulierten Laute, welche die Wesen bis dahin hören ließen, verständliche Sprache geben. Allein Vâyu gewahrte dem Indra nicht die versprochene Hälfte der Somaspende, sondern nur ein Viertel davon. Darum verlieh Indra nur einem Viertel der Rede Verständlichkeit. Das ist die Sprache der Menschen. Die übrigen drei Viertel, die Sprache der Tiere, ließ er unverständlich bleiben.[1] Das stimmt offenbar zu dem Verse RV 1, 164, 45: „Nach vier Vierteln ist Vâc (die Rede) bemessen; die kennen die weisen Brahmanen; drei davon sind im Verborgenen befindlich, die setzt man

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 58.

nicht in Bewegung; das vierte Viertel der Rede sprechen die Menschen.“ Auch unser Lied redet von vier Teilen der Vâc; von der Sprache der Tiere; von einem höchsten Teile der Vâc, unter dem wohl die menschliche Sprache verstanden sein mag. So ist die Übereinstimmung zwischen der Legende und unserem Liede gewiß sehr merkwürdig, obzwar auch keineswegs vollständig, denn nach der Legende nimmt Vâyu den Indra zum Teilhaber des Somatrankes an, während in unserm Liede vielmehr Indra dem Vâyu, der sich ihm als Genosse anbietet, den ersten Genuß des Somatrankes verheißt. Immerhin ist die Übereinstimmung auffallend genug. Und man begreift auch, daß gerade auf dieses Lied in erster Linie Oldenberg seine Akhyânatheorie aufbauen konnte.[1] Denn es leuchtet ein, daß sich dasselbe so, wie der Text uns vorliegt, garnicht begreifen läßt. Man versteht nicht, was die Vâc und ihre verschiedenen Teile mit dem Kampf und Sieg des Indra zu tun haben. Nur erläuternde, wahrscheinlich prosaische Einlagen konnten einen solchen Zusammenhang herstellen.

Es ist möglich, daß Oldenbergs Idee an diesem einen — und, so weit ich sehen kann, einzigen — Punkte in den Dialogliedern des Rigveda ihre partielle Berechtigung hat, wie ich solche für die Jâtaka-Literatur auch nicht abgestritten habe. Seine weitgehenden Schlüsse auf die andern von uns behandelten Saṃvâda erhalten dadurch dennoch keine Legitimation. Denn bei diesen bedurften wir einer Aushilfe nicht. Die vorher behandelten Dialoge, wie auch die noch weiterhin folgenden erschienen und erscheinen, als dramatische Texte gefaßt, an sich zum Verständnis ganz ausreichend. Sie bedürfen keiner prosaischen Einlagen, ja solche würden sogar ganz direkt stören. Es darf daher aus diesem einen, immerhin doch recht dunklen Fall nicht allzuviel geschlossen werden. Man begreift auch trotz der Legende des Çat.-Brâhmaṇa nicht, was eigentlich die vier Viertel der göttlich gedachten Rede mit dem Kampf des Indra gegen den Vṛitra gemein haben. Auf jeden Fall hat man von dieser Erzählung nicht den Eindruck eines echten alten Mythus, sondern vielmehr den einer jener zahlreichen Brâhmaṇageschichten, die alle möglichen Spekulationen

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 54—60.

in irgendwelchen Zusammenhang mit dem alten Mythus bringen. Und so möchte ich es für durchaus möglich halten, daß im vorliegenden Falle die Brâhmaṇaerzählung vielmehr die Veranlassung dazu gegeben hat, daß jene merkwürdigen Verse von der Vâc nachträglich, in sekundärer Weise also, unserem Liede eingefügt worden sind. Ich halte es für das Richtigste, dieselben auszuscheiden.

Der letzte, an Vishṇu gerichtete Vers macht den Eindruck eines echten, schönen, alten Rigvedaverses. Wir behalten ihn daher bei, ohne imstande zu sein, einen deutlichen gedanklichen Zusammenhang mit dem vorausgehenden Texte herzustellen. Es sieht fast so aus, als ob der gewaltige Recke Indra an dem einen, soeben erfochtenen Siege noch nicht genug hat und alsbald seinen bewährten Freund Vishṇu aufruft, mit ihm vereint zu neuen Heldentaten auszuziehen.

Die Tradition, die sich in der Anukramaṇikâ zum Ausdruck bringt, verteilt den Dialog auf Indra und einen Sänger Nema Bhârgava. Sie teilt Indra nur Vers 4 und 5 zu, alle andern Verse dem Sänger. Daß dies nicht richtig sein kann, lehrt uns der Inhalt unwidersprechlich. Sowohl Vers 2 wie Vers 12 müssen von Indra gesprochen werden. Vers 1 dagegen kann weder Indra sprechen, noch auch der Sänger. Es muß, wie wir schon sahen, ein andrer Gott sein, wahrscheinlich Vâyu. Jener Sänger Nema erweist sich endlich als das Produkt einer späteren Konstruktion, wie sie bei den Vedagelehrten der Inder nicht allzu selten ist. Sein Name ist offenbar nichts als das Pronomen nema „mancher, ein andrer", das in Vers 3 des Liedes erscheint. Durch Hinzufügung des ehrwürdigen Patronymikons Bhârgava, der Bhṛigu-Sohn, hat man versucht, diesem ärmlichen Pronomen die Würde eines Ṛishigeschlechts und damit erst die eigentliche Persönlichkeit zu verleihen. Zu durchsichtig, um uns zu täuschen.

Doch wenn wir auch den Namen des Ṛishi nicht anzugeben vermögen, — daß es ein irdischer Sänger ist, der die meisten Verse unseres Dialogs spricht oder singt, darüber kann kein Zweifel bestehen. Indra selbst redet ihn im vierten Verse „o Sänger" an. Und dieser Sänger ist uns insbesondre interessant durch die Worte des dritten Verses, aus denen wir erfahren, daß es schon damals kecke Gottesleugner gab, die

zu sagen wagten: „Es gibt keinen Indra! Wer hat ihn denn gesehen? Was sollen wir ihn preisen?“ Es muß von dramatischer Wirkung gewesen sein, wenn auf solche Worte hin in unserem Mysterium Gott Indra selbst sich leibhaftig dem Sänger zuwandte und rief:

„Hier bin ich, Sänger! sieh mich an, hier steh' ich!“ usw. So naiv das ist, so eindrucksvoll mag es für die Zuschauer jener Zeit gewesen sein, die gewohnt waren, ihre Götter leibhaftig im Mysterium vor sich zu sehen, — und verhältnismäßig häufig gerade den Indra. Sie hören dann sogleich wieder den oft wiederholten Preis seines Dämonensieges, bis endlich am Schluß Indra noch einmal, zu neuem Vṛitrakampfe, mit Vishṇu auszieht.

Ich lasse nun meine Übersetzung des Liedes folgen:

RV 8, 89.

Vâyu:

1. Hier komm' ich selbst zu dir vor allen andern,
Die Götter all', sie kommen später nach mir;
Wenn du, o Indra, meinen Teil mir sicherst,
Dann wirst mit mir du Heldentaten wirken.[1]

Indra:

2. Ich gebe dir zuerst den Trunk des Soma,
Hier sei dein Teil, die Kelt'rung, hingesetzet!
Sei du zur Rechten mir als mein Genosse,
Dann wollen wir die vielen Feinde töten.

Der Sänger:

3. So bringt nun eilends dar und schön das Preislied
Dem Indra, wenn das Wahre wirklich wahr ist!
„Es ist kein Indra!“ also reden manche;
„Wer sah ihn denn? wen sollen wir da preisen?“[2]

[1] Graßmann läßt die ersten beiden Zeilen dieses Verses von Indra gesprochen sein; ferner noch Vers 4 und 5; das übrige fällt dem Sänger zu. Nach Ludwig soll Agni Vers 1 sprechen. Wir folgen hier Oldenberg.

[2] Ludwig teilt auch diesen Vers dem Agni zu, ohne jede Wahrscheinlichkeit.

Indra:

4. Hier bin ich, Sänger! sieh mich an, hier steh' ich!
Alles Gebor'ne überrag' an Macht ich!
Es kräftigt mich des heil'gen Werkes Weisung,
Zerschmetternd dann zerschmett're ich die Welten.[1]

5. Wenn auf zu mir des Opfers Wünsche steigen,[2]
Der ich allein auf Himmels Rücken sitze,
Dann hat mein Geist zum Herzen so gesprochen:
Die Freunde rufen mich, mit ihren Kindern!

Der Sänger:

6. All' das ist bei der Kelterung zu preisen,
Was du, o Indra, für den Keltrer tatest,
Als du den reichen Schatz in weiter Ferne
Erschlossest für des Dichters Freund, Çarabha.

7. Strömt nun, ihr Wasser, hier und dort!
Der euch verschloß, ist nicht mehr da!
Auf Vṛitras Leib, dort wo er weich,[3]
Warf Indra schon den Donnerkeil.

8. Der Adler, der gedankenschnell
Die ehr'ne Burg dort überwand,
Er flog zum Himmel auf, er hat
Soma dem Indra hergebracht.

9. Im Meer drin liegt der Donnerkeil,
Von Wasserflut rings eingehüllt;

[1] Geldner gibt in seinem Glossar zum Rigveda âdardará durch „sorgend, sorgsam, achtsam" wieder, dardarîmi durch „denken an, sinnen über, sorgen für"; Ludwig sagt: „Mit Überlegung begabt beschaue ich die Welten." Mir scheint das nicht recht zu Indras Charakter zu stimmen. Meine Übersetzung hält sich an die geläufige Bedeutung der Wurzel dar.

[2] Oldenberg faßt die venâ als Dämonen, die des Soma walten (vgl. a. a. O. p. 57). Ich kann mich nicht davon überzeugen, daß er darin recht hat.

[3] mármaṇi, d. h. auf die verwundbare Stelle des sonst unverwundbaren Dämons, resp. Drachen Vṛitra, schleudert Indra den Donnerkeil.

Ihm bringen in geschloss'ner Reih'
Die Wogen alle den Tribut.[1]

Indra:

12. Freund Vishṇu, schreite weiter aus, nur weiter!
Himmel, gib Raum, den Donnerkeil zu schleudern!
Den Vṛitra töten wir, befrei'n die Wasser,[2] —
Auf Indras Antrieb frei nun soll'n sie laufen.

Bietet schon dieses Lied etliche Dunkelheiten, die wir nicht imstande sind aufzuhellen, so gilt das in noch sehr viel höherem Grade von zwei andern Liedern, die im zehnten Buche des Rigveda nebeneinander stehen (10, 27 und 28) und sich beide als Dialoge zwischen Indra und dem Sänger erweisen. Es sind Gespräche ohne jede dramatische Bedeutung, reich an dunklen Worten, Rätselsprüchen und Sentenzen, zum Teil recht merkwürdiger Art. Die beiden, offenbar in gewisser Weise zusammengehörigen Lieder zeigen ähnlichen Charakter und erinnern, wie mir scheint, einigermaßen an gewisse Dialoglieder der Edda, die vornehmlich aus Rätselfragen und Sentenzen bestehen. Vielleicht deuten diese alten Lieder der Inder und der Skandinavier auf einen bestimmten Typus von Mysterien zurück, die weniger dramatische Handlung als Rätselworte und Sentenzen in dialogischer Form darboten. Die beiden Vedalieder würden eine besondere Behandlung verdienen. Ich weiß zur Aufklärung ihrer Rätselreden nicht viel beizutragen und da sie außerdem ohne jedes dramatische Interesse sind, halte ich es für richtiger, sie hier zu übergehen und künftiger Forschung anzuempfehlen.

Oldenberg erklärt auch diese beiden, sogen. Vasukra-Sûktas, für Âkhyânalieder, ohne indeß zu ihrer Aufhellung irgend etwas

[1] Hier folgen die beiden, von uns ausgeschiedenen Verse 10 und 11, welche von der Vâc, der personifizierten Rede, und ihren Teilen handeln; vgl. oben p. 339.

[2] Der Text zeigt die Verba im Dualis: wir beide (d. h. Indra und Vishṇu) wollen den Vṛitra töten, die Wasser befreien!

beizutragen. Es sollen „zwei — für uns allerdings absolut nicht herzustellende — Âkhyânas“ sein.[1] Damit ist natürlich wenig geholfen. Ich kann aber nicht einmal die Vermutung für wahrscheinlich halten. Denn geheimnisvolle Rätselverse dieser Art dürften wohl durch eingestreute prosaische Aufklärungen allen Reiz und alle Würde einbüßen.

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 78.

XII.

Mudgalas Wettfahrt.

RV 10, 102.

Ein mimischer Wettrennenscherz der vedischen Zeit.

Als eines der merkwürdigsten Lieder des Rigveda darf wohl das Lied von Mudgalas Wettfahrt im zehnten Buche der großen Sammlung bezeichnet werden. Merkwürdig durch seinen Inhalt, merkwürdig aber auch durch die Geschichte seiner Interpretation bei uns in Europa. Sie erinnert an diejenige des herrlichen Liedes von Purûravas und Urvaçî, das ebenso wie das Mudgalalied zuerst nur höchst unvollkommen verstanden wurde, ja geradezu hoffnungslos dunkel erschien, durch die lange und beharrliche Arbeit einer ganzen Reihe von Forschern jetzt aber in allem wesentlichen aufgehellt als eine Perle der vedischen Literatur deutlich vor unseren Augen steht. Es waren seltsame Dinge, die der erste geniale Veda-Interpret, Rudolf Roth, in dem Mudgalalied zu erkennen glaubte, — Dinge, von denen tatsächlich nichts in demselben vorhanden ist.[1] Den Indern selbst war im Laufe der Zeit das Verständnis des Liedes völlig verloren gegangen. Nur die ältesten Quellen ihrer dem Veda gewidmeten Literatur, Yâskas Nirukta und sein Kommentator Durga, bieten wichtige Fingerzeige zu solchem Verständnis. Gerade diese aber glaubte man anfangs geringschätzen zu dürfen und verschmähte damit den wichtigsten Wegweiser. Kein Wunder, daß man darum in die Irre ging. Roth sah jene wichtige Notiz des Yâska, die wir bald kennen lernen werden, für eine Legende an, „welche

[1] Vgl. Roths Erläuterungen zum Nirukta, p. 129.

von den Kommentatoren in den Text hinein erklärt wird,"[1] und Oldenberg war der Hauptsache nach in dem gleichen Irrtum befangen.[2] Erst Geldners Scharfblick hat hier das richtige gesehen und ein ganz neues, tieferes, ja das einzig mögliche Verständnis des Liedes angebahnt. Seine Behandlung des Mudgalaliedes ist epochemachend für die Interpretation desselben und darf als einer der schönsten Siege unserer vorschreitenden Veda-Exegese bezeichnet werden.[3] Wir werden sehen, daß damit das letzte Wort zur Erklärung des Liedes noch nicht gesprochen war. Dennoch liegt hier die entscheidende Tat vor.

Wer den großen Wandel in dem Verständnis des Mudgalaliedes sich deutlich machen will, der vergleiche die von uns weiter unten gebotene Übersetzung dieser merkwürdigen mimischen Dichtung des Veda mit jener, die der treffliche Graßmann vor 30 Jahren veröffentlichte.[4] Graßmann sieht in dem Liede ein „Triumphlied nach der Schlacht". Er sagt: „Mudgala ist auf einem mit einem Stiere bespannten Streitwagen mit seiner Gattin Mudgalânî, die den Wagen lenkt, in den Kampf gezogen, und hat durch den kampflustigen, gewaltig einherschreitenden Stier, in den Indra seine Kraft gelegt hat, und vermittelst einer hölzernen Keule den Sieg davongetragen. An die Siegesfeier scheint sich ein Wettlauf angeschlossen zu haben" usw. Irgendwelche klare Bilder gewinnt man beim Lesen der Graßmannschen Übersetzung nicht. Das ist bei so vollkommener Verkennung der Situation auch unmöglich.

Oldenberg meinte, daß auch auf dieses Lied seine Âkhyâna-Theorie anzuwenden sei, und daß in demselben „die Einheit zwischen den metrisch verschieden gearteten Elementen, den erzählenden, resp. dialogischen in Trishṭubh und den Anrufungen Indras in Bṛihatî-Versen offenbar durch die Aufreihung aller dieser Bestandteile auf den Faden einer Prosaerzählung herzustellen sein wird."[5] In welcher Weise, das unter-

[1] Vgl. Roth a. a. O. p. 129.

[2] Vgl. Oldenberg, Zeitschr. d. Deutsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 78, Anm. 2.

[3] Vgl. Geldner, Vedische Studien, Bd. II, p. 1—16.

[4] Bd. II seiner Übersetzung des Rigveda, p. 384. 385.

[5] Vgl. Oldenberg, Ztschr. d. Deutsch. Morg. Ges. Bd. 39, p. 78.

nimmt er nicht aufzuklären, sagt aber doch in der Bemerkung, daß die Geschichte, welche Nirukta 9, 23 angedeutet sei, keinen Anspruch darauf habe, hierbei als Wegweiserin zu dienen. Sie allein aber ist es, die tatsächlich dann den richtigen Weg gewiesen hat. Und Geldner hat das Verdienst, diesen Weg gefunden zu haben, trotz des hemmenden Einflusses, den auch auf ihn die Âkhyâna-Theorie geübt hat.

Jene wichtige Notiz zu unserem Liede im Nirukta 9, 23 sagt: „Dazu erzählt man einen Itihâsa: Mudgala, des Bṛimyaçva Sohn, ein Ṛishi, spannte seinen Stier und den Drughaṇa an, beteiligte sich an einem Kampf und gewann das Rennen. Darauf spielt diese Ṛic an." Und der Kommentator Durga gibt dazu noch die folgende wichtige Erläuterung: „Aus Mangel eines zweiten Stieres spannte er, wie man erzählt, als er mit dem Könige wettlief, den Drughaṇa an, indem er ihn durch seine übernatürliche Kraft dirigierte, machte mit dem Könige eine Wettfahrt und besiegte denselben."[1]

Daß es sich tatsächlich in unserm Liede um ein Wettrennen des Mudgala, richtiger seines von der Frau Mudgalânî glücklich gelenkten Wagens, handelt — ein Wettrennen mit allerlei humoristischen Elementen —, hat Geldner zuerst klar erkannt, und überzeugend erwiesen. Das ganze Lied bewegt sich in der Sphäre des bei den vedischen Indern bekanntlich so sehr beliebten Rennsports. Vor allem wichtig aber war der Nachweis Geldners, daß wir in dem seltsamen Drughaṇa nicht, wie man früher anzunehmen pflegte, eine hölzerne Keule zu verstehen haben, sondern vielmehr einen Holzklotz, der in roher Form einen Stier darstellen soll und als Ersatz des fehlenden zweiten Stieres von Mudgala an seinen Rennwagen

[1] Die Stelle im Nir. 9, 23 lautet: drughaṇo drumamayo ghaṇaḥ; tatretihâsam âcakshate: mudgalo bhârmyaçva ṛishir vṛishabhaṃ ca drughaṇaṃ ca yuktvâ saṃgrâme vyavahṛityâjiṃ jigâya; tadabhivâdiny esharg bhavati. Die Übersetzung oben ist die Geldnersche, wie auch die der Stelle des Durga. Die abweichende Version des Shaḍguruçishya, nach welcher dem Mudgala seine Rinder von Dieben geraubt worden wären, mit Ausnahme eines alten Stieres, den er samt dem Drughaṇa an einen Karren spannt und nun die Rinder den Dieben wieder abgewinnt — diese Version liegt zweifellos viel weiter ab von der Wahrheit. Vgl. Geldner, Ved. Studien II, p. 2.

angespannt, resp. an den wirklich vorhandenen einen Stier angebunden, an dessen Jochriemen angebracht wird.[1] Das gibt ein groteskes Bild ab: statt eines tüchtigen, rennfähigen Stierpaars der eine Stier mit dem Klotz an seiner Seite als Renngenossen. Die Komik wird aber noch weiter dadurch erhöht, daß Mudgala gar keinen richtigen Rennwagen (ratha) zur Verfügung hat, sondern nur einen Karren (anas). Dazu kommt ferner, daß Mudgala selbst, wie spätere Quellen unzweifelhaft deutlich machen, als ein alter, gebrechlicher Mann zu denken ist — ganz unfähig, die Wettfahrt selbst zu bestehen. Im Mahâbhârata erscheint er gar als ein tausendjähriger Alter, der ganz auf die treue Pflege seiner trefflichen Frau Indrasenâ Nârâyaṇî angewiesen ist.[2] Indrasenâ nennt sie auch unser Lied, und dazu Mudgalânî, — das heißt nichts weiter als Frau des Mudgala, oder Frau Mudgala. Die fesche junge Frau tritt in unserem Liede für den alten gebrechlichen Mann ein und kutschiert das seltsame Gespann im Rennen, noch dazu im Wettkampf mit einem Könige, wenn wir Durga glauben dürfen, und gewinnt überraschenderweise, zum großen Gaudium der Zuschauer, den Sieg und den Preis. Man sieht — eine ganze Reihe komischer Kontraste, origineller, heiterer, ja grotesker und burlesker Momente.

Nach Geldners Ansicht bildete das Mudgalalied „ursprünglich den poetischen Abschluß der Legende von der Indrasenâ, die Verherrlichung ihrer originellen Wettfahrt.“ Und er setzt hinzu: „Mit andern Siegesdithyramben (wie 7, 18) teilt das Lied die sprunghafte mehr dramatische Weise der Schilderung.“ Im Gegensatz zu Roth und Oldenberg nimmt er an, daß spätere Itihâsa-Erzähler „die alte Legende in ihren Grundzügen noch kannten und nicht erst zu dem Rigveda ein neues Märchen erfunden haben, und daß ihre Erzählung nicht bloß die notwendige Ergänzung zu unserem Liede, sondern auch die Grundlage für die Erklärung dieses selbst bietet.“[3]

[1] Vgl. Geldner a. a. O. p. 2—4.

[2] Vgl. Mhbh. 4, 21, 10. 12: nârâyaṇî cendrasenâ rûpeṇa yadi te çrutâ, patim anvacarad vṛiddhaṃ purâ varshasahasriṇam. Bhîmasena spricht dort zu Drâupadî und zählt ihr einige Frauen auf, deren Treue allbekannt und berühmt war.

[3] Vgl. Geldner a. a. O. p. 2. 3.

Und diese Erklärung ist ihm denn auch auf solcher Grundlage in allem wesentlichen vortrefflich gelungen.

In einem wichtigen Punkte ist aber freilich Geldner nicht bis zum vollen Verständnis unseres Liedes vorgedrungen. Es betrifft das den Charakter der poetischen Gattung, dem dasselbe angehört. Die Ākhyâna-Theorie, in deren Bann ja auch Geldner steht, hat hier wohl die Hemmung bewirkt. Das Lied bildet nach ihm den poetischen Abschluß der Legende von Indrasenâs origineller Wettfahrt. Die sogen. „Legende“ würde also wohl vorher — in prosaischer Form, gemäß der Ākhyânatheorie — erzählt, dann unser Lied rezitiert oder gesungen, als eine „Verherrlichung“ dieser Wettfahrt, eine Art Siegesdithyrambus. Allein ganz abgesehen davon, daß die Bezeichnung „Legende“ bei diesem nahezu burlesken Stoff fast blasphemisch klingt, — ich kann vor allen Dingen in dem Liede nichts entdecken, was die Bezeichnung desselben als eines Dithyrambus rechtfertigen könnte. Wir hören zuerst den alten Mudgala vor der Wettfahrt sprechen, bitten und beten. Dann folgt eine Reihe vo' Versen, in denen verschiedene Zuschauer in lebhaftem Durcheinander von dem Verlaufe der grotesken Fahrt berichten, mit allerlei Scherzen, Witzen und Anzüglichkeiten, bei deren Aufhellung sich Geldners Interpretationskunst im glänzendsten Lichte zeigt. Zwischen diesen beiden Teilen muß die Wettfahrt selbst verlaufen sein. Aus den Reden der Zuschauer sehen wir aber auch die Handlung nach dem Abschluß des Rennens sich noch weiter entwickeln. Der inmitten der Rennbahn liegende Drughaṇa, der hölzerne Stier, der als Rammklotz eine entscheidende Rolle gespielt zu haben scheint, wird im Triumph auf den Wagen geladen, hoch aufgerichtet vor allem Volk und zu dessen offenbarem Gaudium. Heu und Wasser bekommt er nicht, aber er fährt dahin, als kutschierte er den Wagen. Ein neuer Spaß, dem dann noch anzügliche Scherze der lockeren Sportsleute folgen, die sich nicht enthalten können, über die Intimitäten des an Jahren so sehr verschiedenen Gattenpaares zu witzeln. Endlich schließt Mudgala selbst das Lied mit einigen halb frommen halb schalkhaften Versen ab. Mit dem nur ihm eigenen Bṛihatî-Metrum steht Mudgala am Eingang des Liedes, und dann auch wieder am Schluß desselben. Dazwischen liegt die selt-

same Fahrt nebst den in Trishṭubh-Versen sich abwickelnden lebhaften Schilderungen und Witzen der Zuschauer.

Das Dramatische in dem Liede ist Geldner nicht entgangen. Er spricht von der „sprunghaften, mehr dramatischen Weise der Schilderung" in demselben. Wir müssen weiter gehen in dieser Richtung. Denn es scheint mir keinem Zweifel zu unterliegen, daß wir hier ein wirkliches Drama vor uns haben, eine Art Scherzdrama oder Mimus, die Burleske eines Wettrennens mit höchst überraschendem Ausgang, ein Scherzwettrennen oder einen Wettrennscherz, wie man es nennen mag. Ein dramatisches Scherzspiel, das seinen ganz natürlichen Boden bei einem Volke haben mußte, welches wie die Inder der vedischen Zeit mit so leidenschaftlicher Vorliebe den edlen Sport des Wettrennens pflegte. Wie man nach der ernsten und schweren, wuchtig auf dem Kothurn daherschreitenden Tragödie sich in Griechenland gar gern zur Erholung das lustige Satyrspiel gefallen ließ, so werden vermutlich auch die Inder der vedischen Zeit nach so manchem sehr ernstlichen, alle Kräfte des Körpers und Geistes anspannenden Wettrennen zur Zeit der großen Opferfeste, die lustige Wettfahrt der Frau Mudgalânî mit einem Könige und ihren überraschenden Sieg über diesen stolzen Partner mit Jubel begrüßt haben.

Ich erinnere mich aus meiner Jugendzeit eines Zirkusscherzes, der wohl auch heute noch fortleben mag. Nach mancher glänzenden Reit- und Rennproduktion taucht unter den Zuschauern plötzlich ein plumper, dicker, ungefüger Bauer auf, der lärmend und schreiend danach verlangt, sich auch an dem Reiten und Rennen mit zu beteiligen. Er könne es gewiß ebensogut und noch besser wie alle die feinen Herren und Damen des Zirkus. Lautes Hallo von allen Seiten, Erstaunen, Gelächter, Widerspruch. Ermunterndes Gejohle von hier und da, wo man eine „Hetz" zu erleben hofft. Entrüstete Ablehnung von Seite der beleidigten Zirkusleute. Ein Hin und Her, das Aufregung, Spannung, Belustigung weckt. Schon hat der Bauer sich durch die Reihen gedrängt, schon steht er auf der Rennbahn. Jetzt führt er auch sein Pferd vor, das ebensowenig vertrauenerweckend aussieht, wie er selbst. Doch er bleibt dabei, sich mit den Kunstreitern messen zu wollen, so ungeschickt er sich auch zu Anfang stellt, so viel

Gelächter er auch durch allerlei Verkehrtheiten, Plumpheit und Ungeschick erregt. Ihm ist heiß geworden. Nun wirft er einen Rock ab, einen zweiten, einen dritten, einen vierten! Die Weste folgt, und weiter ein halbes Dutzend von Westen! Endloses Gelächter. Der Bauer aber ist mittlerweile recht schlank geworden und auch sein Pferd hat sich aus lächerlichen Umhüllungen zu recht verändertem Aussehen herausgeschält. Das Reiten und Rennen beginnt — und siehe da! Der Bauer tut sich vor allen hervor, besiegt alle und stellt sie in Schatten. Staunen und endloser Jubel bei dem harmlosen, naiven und kindlichen Teile der zuschauenden Menge, der es nur allmählich zu dämmern beginnt, daß alles dies ein abgekartetes Spiel, der dicke dumme Bauer der beste von allen Zirkusreitern ist.

Eine ähnliche Wirkung, nur ungleich tiefer und bedeutender, mag das mimische Scherzspiel von Mudgalas Wettfahrt auf die vedischen und schon vorvedischen Inder geübt haben, wenn nach den Wettrennen der großen Opferfeste, oder als Zwischenspiel einiger derselben, diese heiteren, ja burlesken Gestalten auf der Rennbahn erschienen. Tiefer und bedeutender —, denn selbstverständlich ist der Abstand zwischen dem eben geschilderten Zirkusscherz und dem Scherzwettrennen des Mudgalaliedes ein sehr beträchtlicher. Dies letztere steht, künstlerisch genommen, auf einem ganz anderen, unvergleichlich viel höheren Niveau. Gerade wenn man es so faßt, wie es nach meiner Überzeugung gefaßt werden muß, — als Drama, als lustiger Mimus der Rennbahn —, erweist es sich als ein in seiner Art sehr gelungenes Stück, ein wirkliches Kunstwerk, das auch gewiß seine Wirkung auf die Zuschauer und Hörer nicht verfehlte.

Stellen wir uns die vedische Rennbahn vor, nachdem etliche sehr ernst gemeinte Wettrennen sich bereits abgespielt haben. Da erscheint ein rennlustiger König auf der Bahn, der einen Partner im Wettkampf sucht. Ein großer Preis an Kühen und schätzebeladenen Wagen ist angeblich ausgesetzt. Es meldet sich niemand. Da erscheint, zum großen Ergötzen der Zuschauer, ein ganz alter, gebrechlicher Mann — Mudgala — mit einer jungen feschen Frau, auf einem Lastkarren, der von einem einzigen Stiere gezogen wird. Er erklärt, mit dem Könige um den Preis das Wettrennen wagen zu wollen.

Allgemeine Heiterkeit. Läßt man den Karren zur Not für einen Rennwagen gelten, so sind doch zur Bespannung unbedingt zwei Zugtiere nötig. Mudgala weiß sich zu helfen, schafft einen Holzklotz herbei, der einen zweiten Stier vorstellen soll, und befestigt ihn notdürftig am Jochriemen des Stieres, diesem zur Seite, als Zuggenossen. Da der Alte unmöglich selbst fahren kann, besteigt Frau Mudgalânî unter lautem Hallo den Kutschersitz. Vielleicht gewährt der königliche Partner in ritterlicher Weise ihr und ihrem elenden Gefährt einen Vorsprung auf der Rennbahn. Und nun soll es losgehn. Herr Mudgala tritt an seinen Karren heran und singt die einleitenden Verse, zuerst die Frau anredend, dann zu Indra flehend. Er erkennt das klägliche Gefährt als bloßes Scheingebilde eines Rennwagens an, bittet aber dennoch Gott Indra, ihm durch seine Macht zum Sieg und zum Preise zu verhelfen; fleht ihn an, alle Hemmnisse und Angriffe böswilliger Menschen zuschanden zu machen. Und die Fahrt beginnt Frau Mudgalânî läßt im Eifer des Rennens ihr Gewand fahren, das der Wind von dannen trägt. Halb nackt präsentiert sie ihren üppigen Frauenleib den neugierigen Blicken der Zuschauer, zu neuerlichem großem Gaudium und Jubel. Sie hastet vorwärts, ohne darauf zu achten. Der Stier greift tüchtig aus. Die Zuschauer necken und stören die Fahrenden. Schon nähert sich das Gespann des Königs. Da löst sich der falsche zweite Stier, der Schemen, der Holzklotz, von dem Strick oder Riemen, mit dem ihn Mudgala an der Seite des wirklichen Stieres befestigt hatte, — und kollert mitten auf die Rennbahn. Darüber kommt das Gespann des Königs zu Fall,[1] und Frau Mudgalânî fährt stolz zum Ziel, von jubelndem Hallo empfangen. Sie hat Sieg und Preis für ihren Gatten, den alten Mudgala, gewonnen!

Und nun beginnen die Verse der Zuschauer, ein lebhafter Wechselgesang, hin und her, aufgeregt, lustig, schildernd, preisend, neckend und witzelnd. Und währenddessen wird unter lautem Halloh der hölzerne Stier, der so unverhofft zum Siege

[1] Daß der Vorgang so zu denken ist, scheint mir unzweifelhaft deutlich aus Vers 9 und Vers 4 hervorzugehen. Der Holzklotz liegt da mitten auf der Rennbahn! und er ist es, dieser Schemen, dies Trugbild eines Stieres, das den Gegner zerschmettert hat!

verholfen, inmitten der Rennbahn aufgelesen, auf den Kutschersitz des Wagens gesetzt und im Triumph dahergefahren — zu immer neuem Jubel der schauenden Menge. Frau Mudgalânîs Reize werden nicht minder bewundert wie ihre Leistung als Lenkerin des siegreichen Wagens. Die junge Frau des alten abgelebten Mannes wird witzelnd bedauert. Herr Mudgala aber macht recht würdig und doch auch als ein rechter Schalk, als richtige Scherzspielfigur den Beschluß — den Indra preisend, der dem ungleichen Paare des wirklichen Stiers und des hölzernen Schemens zum Ziel und zum Siege verholfen, und dessen Macht wohl auch dem ungleichen Paare Mudgala und Mudgalânî zum rechten Siege helfen mag.

Nur einer kleinen Zurechtstellung bedarf der Text. Vers 1 und 3, von Mudgala gesungen, gehen klärlich dem lustigen Rennen voran. Vers 2 dagegen setzt bereits die Vollendung desselben voraus. Wir müssen daher 2 und 3 umstellen und alles ist in der Ordnung.[1] Während das Rennen vor sich geht, ist selbstverständlich die ganze Aufmerksamkeit des Publikums davon in Anspruch genommen und darauf gespannt. Die lustigen Wechselgesänge verschiedentlicher Zuschauer setzen daher ganz mit Recht erst nach Beendigung der Wettfahrt wieder ein und führen die jubelnde Lust der Menge zu ihrem Höhepunkt, auf dem dann der alte Mudgala das passende Wort des Abschlusses findet.

Es war ein Spiel. Und so war selbstverständlich auch der König, mit welchem die Mudgalânî im Rennen um den Preis ringt, kein wirklicher König, sondern ein Mann, der einen solchen darstellte. Ein anderer mimte den uralten, gebrechlichen Mudgala. Daß es ein König war, mit dem Mudgala um den Preis im Rennen ringt, diese Angabe verdanken wir Durga. Und sie erscheint durchaus glaublich, gerade wenn man die Sache so auffaßt, wie wir es tun — als mimisches Scherzspiel. War es doch der wirksamste komische Kontrast, wenn gerade einem stolzen, vielleicht absichtlich recht pompös ausgestatteten König

[1] Vers 2 ließe sich übrigens auch nach Vers 5 oder 6 ganz passend einfügen, doch ziehe ich es vor, diesen Vers, der von dem pikanten Verlust des Gewandes während der Fahrt berichtet, gleich an die Spitze der Zuschauerverse zu stellen.

auf dem Rennwagen der klägliche alte Mudgala mit seinem elenden Karren als Partner und Preiswerber entgegentritt. Schon der Anblick mußte die Heiterkeit des Publikums wecken, ähnlich, doch in erhöhtem Maße, wie sie der dicke, dumme, tölpelhafte Bauer gegenüber den eleganten Kunstreitern in unserm Zirkus weckt. Ein anderer, nicht minder wirksamer komischer Kontrast lag ohne Zweifel in dem Gegensatz zwischen dem alten schwachen Mudgala und seiner jungen, feschen, kraftstrotzenden, „schwellenden" Frau. Wir haben wohl alle Ursache, zu vermuten, daß die Rolle dieser letzteren von einer entsprechend gearteten Hetäre gespielt wurde. Hetären haben sich uns schon aus anderen Gründen früher als Darstellerinnen der weiblichen Rollen im vedischen Drama ergeben. Sie spielten den Part der Lopâmudrâ, der Yamî, der Königstochter im Ṛishyaçṛiṅga-Spiel, und gewiß auch den der Urvaçî und ihrer schwesterlichen Apsarasen. War das schon im Mysterium der Fall, so ist es fast selbstverständlich für den Mimus. Welche anständige Frau hätte wohl auch den Part der Frau Mudgalânî spielen können? War es doch gewiß ein Hauptspaß für die schaulustige Menge, wenn ihr der Wind das Gewand entführte und sie nun ihre üppigen Reize aller Augen darbieten mußte — bis zu welchem Punkt die Entblößung auch gegangen sein mag. Sie ist es wohl auch, die dann ganz besonders und sehr natürlich die Witze und Neckereien der lockeren Sportsleute herausfordert. Nur eine Hetäre konnte das agieren.

Man beachte den kunstvollen Aufbau des Stückes. Daß sich die drei Strophen im Bṛihatî-Metrum, der Part des alten Mudgala, deutlich und eindrucksvoll von den übrigen, im Trishṭubh-Metrum gehaltenen Versen abheben, ist schon von Oldenberg und Geldner bemerkt worden.[1] Diese Strophen des Mudgala umrahmen gleichsam das Stück, leiten es ein und schließen es ab. Nachdem Mudgala die beiden ersten dieser Strophen gesungen, spielt sich das Rennen in der oben geschilderten Weise ab. Es war ganz Aktion. Da schwieg der Gesang. Dann aber setzt derselbe wieder ein. Es beginnt ein Sänger oder Zuschauer mit einer Strophe. Ein anderer folgt wohl mit der nächsten, und so fort, in steigender Lebendigkeit, bis in

[1] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 78; Geldner a. a. O. p. 7.

Vers 10 und 11 in raschem Nacheinander eine ganze Reihe verschiedener Zuschauer sich vernehmen lassen. Während des Gesanges der Verse 9 und 10 wird der Holzklotz, der den zweiten Stier so glücklich und überraschend siegreich gespielt, inmitten der Rennbahn aufgelesen und — wie im Triumph auf einem Wagen daher gefahren. Dann wendet sich in Vers 11 die Aufmerksamkeit der Zuschauer wiederum der schwellenden, flotten Frau Mudgalânî zu. Sie vergleichen, sie necken und witzeln. Da setzt der alte Mudgala diesen Anzüglichkeiten ein Ziel, indem er, schalkhaft und würdig zugleich, mit seiner letzten Strophe, Vers 12, abschließt. Bitte und Flehen zum Siegesgott Indra enthielten seine ersten Strophen, Lobpreis des Indra die letzte.

Es löst sich alles in Wohlgefallen auf. Ein Unglück ist ja nicht geschehen, wie uns Vers 10 ausdrücklich bezeugt. Weder dem Holzklotz, dem Stier, Frau Mudgalânî, noch wohl auch dem königlichen Partner.

Ich lasse nun den Text des merkwürdigen Liedes in meiner Übersetzung folgen.

RV 10, 102.

Mudgala:

(zuerst zu seiner jungen Gattin sprechend, die den seltsamen Karren als Lenker bestiegen hat; dann zu Indra flehend, um Sieg und Schutz)

1. Dein Wagen ist nur Mimicry![1]
   Doch Indra helf' ihm kräftiglich! —
   Bei diesem Wettkampf, Vielgerufner, um den Preis
   Hilf zum Genuß uns des Gewinns!

(während die Fahrt eben vor sich gehen soll oder schon beginnt)

2. (3.) Halt, Indra, auf den Donnerkeil
   Des Feinds, der uns verderben will!
   Sei's ein Barbare, sei's ein Arier, Maghavan,[2]
   Lenk' weithin ab das Mordgeschoß![3]

[1] Ihr Rennwagen ist nur das täuschende Trugbild eines solchen, ein Scheinbild, ein Schemen. Vgl. Geldner a. a. O. p. 6. 7.

[2] Du Gabenreicher! ein Beiwort des Indra.

[3] Es war eine Art unangenehmes Hindernisrennen, bei dem sich

(Das Rennen spielt sich nun in der oben geschilderten Weise ab. Der König kommt über dem Holzklotz zu Fall. Frau Mudgala siegt und gewinnt den Preis.)

Ein Sänger oder Zuschauer:
(vielleicht auch mehrere.)

3. (2.) Der Wind, der führte ihr Gewand von dannen,
Als sie gewann die Tausend samt dem Wagen!
Frau Mudgala, die war ein Wagenlenker!
Beim Kampf um Rinder siegte[1] Indrasenâ!

Ein anderer Sänger oder Zuschauer:

4. Der Stier trank gierig einen See von Wasser!
Der Schemen[2] lief, zerschmetternd seine Gegner!
Der Hodenträger, nach dem Preis begierig,
Der Bulle rührte eilig seine Füße.

Dritter Sänger oder Zuschauer:

5. Sie brachten ihn zum Brüllen, ihm sich nähernd,
Den Stier zum Stallen mitten auf der Rennbahn![3]
Doch Mudgala gewann durch ihn im Kampfe
Ein fettes Tausend und ein Hundert Kühe.

die Parteien gegenseitig zu schädigen, sich „Knüppel zwischen die Beine“ zu werfen suchten, wie schon Geldner richtig erkannt hat; vgl. a. a. O. p. 7.

[1] Eigentlich: Sie „warf den Kṛita-Wurf“, d. h. den besten Wurf im Würfelspiel, hat dadurch also den Sieg und den Preis gewonnen. Ein geläufiger Ausdruck des Würfelspieles ist hier auf den Sieg beim Wettrennen übertragen. Vgl. darüber H. Lüders, das Würfelspiel im alten Indien, Abhandlungen der kön. Ges. der Wiss. zu Göttingen, philol.-histor. Klasse, N. F. Bd. IX, No. 2 (1907) p. 45.

[2] So glaube ich kûṭa am besten übersetzen zu sollen. Es ist der Holzklotz, der den zweiten Stier vorstellen soll, das Trugbild eines solchen. Vgl. im Petersburger Wörterbuch s. v. kûṭa die Bedeutung „Täuschung, Trug, Unwahrheit“. — Geldner sagt „Maschine“, hat damit aber kaum die passende Bedeutung getroffen (s. a. a. O. p. 5. 7).

[3] Neckereien, Hindernisse während des Rennens. Vgl. Geldner a. a. O. p. 8.

Ein Sänger oder Zuschauer:

6. Der Stier war an den Knarrer[1] angebunden,
Es schrie sein Lenker mit den langen Haaren;[2]
Vom Stürmer,[3] der am Karren angeschirrt lief,
Der Auswurf traf die arme Mudgalânî![4]

Ein Sänger oder Zuschauer:

7. Er hat den Radkranz kundig festgeschlagen,
Hat angeschirrt den Stier, dabei geholfen;
Indra, der förderte der Kühe Gatten,[5]
Das Buckeltier, das rannte mit den Hufen.

8. Gut lief der Zottige, dem Stachel folgend,
Obwohl am Gurt das Holz ihm angebunden;
Vor vielem Volke Heldentaten wirkend,
Die Kühe schauend, hat er Kraft gewonnen.[6]

Ein Zuschauer, rufend:
(resp. auch mehrere)

9. Nun schau doch da des Stiers Genossen liegen!
Den Holzklotz schau, da mitten auf der Rennbahn![7]
Mit dem hat Mudgala gesiegt im Rennen!
Gewonnen tausend und einhundert Kühe!

[1] Unter dem Knarrer ist der Wagen, resp. Karren zu verstehen.

[2] D. h. die Frau, Mudgalânî.

[3] D. h. der vorwärts stürmende Stier; der wirkliche Stier ist gemeint. Geldner übersetzt „steif, steifbeinig" (a. a. O. p. 5. 10) und bezieht es auf den Holzklotz, den Drughaṇa. Seine Erörterungen über dúdhi p. 8 flg. haben mich nicht überzeugt.

[4] Der Auswurf des rennenden Stieres: Speichel, Haare und vielleicht auch schlimmeres. Geldner denkt (a. a. O. p. 11) an künstliche Haare des falschen Stieres, was mir gar keine Wahrscheinlichkeit zu haben scheint.

[5] D. h. den Stier.

[6] Der Kampfpreis, die Kühe, regen den laufenden Stier auf und spornen ihn an.

[7] Nach Geldner a. a. O. p. 13 liegt der Klotz auf der Rennbahn, nachdem er „abgeschnallt war". Dann blieb er offenbar bis zuletzt dem Rennstier zur Seite. Wie konnte er diesem dann aber irgendwie

Andre Zuschauer, abwechselnd:

10. Und gar kein Schaden! Wer hat das gesehen?! —
Erst wird er angeschirrt — dann aufgeladen! —
Man bringt ihm gar kein Heu und gar kein Wasser! —
Da fährt er hin, kutschierend, ob der Deichsel! —

Andre Zuschauer:

11. Was hat das arme Hascherl von dem Gatten?!
Ein schwellend Weib! Er gießt mit schlechtem Schöpfrad![1]
Wenn wir doch mit dem flotten Kutscher siegten!
Da sollt' ein prächt'ger Lohn dafür ihm blühen![2]

Mudgala:

(abschließend, den Indra preisend)

12. Von allem, was da lebt und schaut,
Bist, Indra, du das Auge selbst!
Willst du den Sieg, dann treibt den Stier zum Ziele hin
Sogar ein Hämmling als Genoß![3]

Nicht eine „Legende" haben wir hier also vor uns, nicht ein einmaliges Ereignis der Vorzeit, das wieder und wieder erzählt und verherrlicht wurde; sondern einen Mimus, ein lustiges Drama, ein Scherzspiel, dem gar keine Erzählung der Vorzeit zu Grunde zu liegen braucht, das vielmehr wahrscheinlich ad hoc erfunden, dazu bestimmt war, das Publikum des Rennplatzes bei dem großen Feste zu ergötzen und ihm nach anderen,

nützen, ihm zum Siege verhelfen? Wie ist der Sieg dann überhaupt begreiflich? Wie kommt auch der Klotz in die Mitte der Rennbahn? — Ich glaube die Auflösung oben gegeben zu haben. Der Klotz fällt während des Fahrens herunter und bringt das Gespann des Königs zu Fall.

[1] Erotischer Slang, wie Geldner gezeigt hat (vgl. a. a. O. p. 14 flg.).

[2] Erotisch zu verstehen.

[3] So hat Indra dem Rennstier des Mudgala durch seinen hölzernen, scheinbar unfähigen Genossen zum Ziele geholfen! Nebensinn: und so kann Indra auch der Mudgalânî mit ihrem alten, scheinbar unfähigen Gatten zum rechten Ziele helfen.

ernsteren Rennen eine heitere Erholung und angenehme Abwechslung zu bieten.

So lustig, ja burlesk und grotesk dies Spiel auch gewesen sein muß, die Gestalt der Frau des Mudgala, der Mudgalânî, die mit ihrem eigentlichen Namen samt Patronymicum Indrasenâ Nârâyaṇî hieß, hat sich offenbar tief der Phantasie des indischen Volkes eingeprägt, als das Muster einer Frau, die ihrem alten Manne unentwegt treu und hilfreich zur Seite steht. Wir haben bereits oben dessen Erwähnung getan, wie sie an zwei Stellen des Mahâbhârata rühmend neben anderen Frauen genannt wird, die sich durch musterhafte Treue und Sorge für den Gatten einst hervorgetan haben sollen.[1] Neben Sukanyâ, Sîtâ, Sâvitrî, Damayantî, Lopâmudrâ u. a. m. — ein Typus der Frauentreue. Was sie tut, erscheint uns kaum so großartig in dieser Richtung. Noch weniger das, was wir von der alten Lopâmudrâ wissen. Die Vermutung liegt nahe, daß diese beiden, denen an einer jener Stellen auch die Frau des Ṛishyaçṛiñga angereiht wird, ihre typische Bedeutung gerade dadurch erlangten, daß sie die Heldinnen alter, oft aufgeführter Dramen waren, die als solche fest im Gedächtnis des Volkes hafteten. Gerade oft gesehene Bühnenfiguren prägen sich tief ein und mögen verhältnismäßig leicht zu Typen werden. Das könnte also unsere Auffassung des merkwürdigen Liedes nur bestätigen.[2]

[1] Vgl. oben p. 302. 303; Mhbh III, 113, 22—24; IV, 21, 10—17.

[2] In dem obigen Aufsatz ist die Arbeit von P. v. Bradke, Ein lustiges Wagenrennen in Altindien, RV 10, 102 (Ztschr. d. dtsch. Morg. Ges. Bd. 46, p. 445—465) unerwähnt geblieben. Trotz einiger guter Bemerkungen halte ich Bradkes Auffassung der Situation in der Hauptsache für verfehlt und durch Geldners ungefähr gleichzeitigen Aufsatz für ganz überwunden. — Auch der Aufsatz von R. Otto Franke, Der Drughaṇa des Mudgalaliedes (RV 10, 102) und das Nandivisâla-jâtaka (WZKM, Bd. VIII, p. 337—343, Wien 1894) hat das Problem nicht wesentlich gefördert, geschweige denn gelöst. —

XIII.

Der betrunkene Indra.

(RV 10, 119.)

Es mag befremden und Anstoß erregen, daß in einem Scherzspiel, wie dem Mudgalaliede, zu Anfang und am Ende der große Gott Indra, also einer der größten und gefürchtetsten Götter, angerufen und gepriesen wird. Weit befremdender und anstößiger noch aber mußte es doch wohl erscheinen, daß derselbe große Gott in anderen Liedern fast geradezu als komische Person behandelt wird. Und doch werden wir uns dem kaum verschließen können, — insbesondere im Hinblick auf die Rolle, die Indra in dem Vṛishâkapiliede und in jenem andern wohlbekannten Liede des zehnten Maṇḍala spielt, in welchem der große Gott in völliger Betrunkenheit auftritt, hin und her taumelt, renommiert und scherzt, bis er es endlich für gut befindet, nach Hause zu gehen, wo er seinen Rausch ausschlafen mag.

Die Gestalt des gewaltigen göttlichen Recken und Somatrinkers hatte Züge an sich, die zur komischen Behandlung ganz direkt reizten und herausforderten: Das Derbe und Ungeschlachte seines Wesens, die unbändige Trinklust, zu der sich auch noch ganz gewaltige Freßlust hinzu gesellt. Welche Rolle das Somatrinken bei Indra spielt, der Somarausch, in dem er die bösen Dämonen erschlägt, das braucht nicht ausgeführt zu werden. Die Indralieder sind voll davon. Aber Indra ist auch ein gewaltiger Esser. Er selbst malt mit Behagen seine Leistungen auf diesem Gebiete aus. Er sagt im Vṛishâkapi-Liede: „Ochsen braten sie mir, funfzehn, zwanzig zugleich! Und ich esse ihr Fett! Sie füllen mir den Bauch (resp. beide Seiten)."[1] Und in einem der beiden früher erwähnten Rätsel-

[1] Vgl. RV 10, 86, 14.

gespräche zwischen Indra und dem Sänger sagt der Gott: „An allen Orten schütze ich den Somakeltrer, der mir den Bauch füllt", und der Sänger repliziert: „Sie keltern die Somatränke, du trinkst von ihnen! Sie braten dir Stiere, du issest von diesen!"[1]

Wir erinnern uns daran, wie der dem Indra unzweifelhaft verwandte germanische Gewittergott Thôrr, in der Thrymskvidha, beim Festmahl in Riesenheim einen Ochsen und sechs Lachse verschlingt und dazu drei Tonnen Meth trinkt; wie er bei Hymir vor dem Schlafengehen zwei ganze Ochsen verspeist, bei Utgardhaloki gar einen großen Teil des Weltmeeres austrinkt. Und ganz ähnlich tut sich bekanntermaßen der ebenfalls dem Indra urverwandte griechische Herakles durch gewaltiges Essen und Trinken hervor. Nach seinen gewaltigen Taten bedarf er dessen als Kompensation, zur Erholung und Stärkung. Die Sage erwähnt es häufig, aber auch das volkstümliche Drama hat sich dieses Zuges bemächtigt und ihn gerne, mit offenbar komischer Wirkung, verwertet. Der Fresser Herakles war im Mimus, in Satyrdramen und Komödien eine typische Figur.[2]

Alle drei Gestalten haben dem Volkshumor gerade durch diesen Zug ihres Wesens verwandte Anregungen geboten. Hat man früh schon bei Indra und Thôrr diese Übereinstimmung in einem höchst charakteristischen Zuge ihres Wesens erkannt,[3] so muß nun auch Herakles herangezogen werden, nachdem dessen Urverwandtschaft mit Indra, wie mir scheint, außer Zweifel gestellt ist.[4] Und da ist es gewiß von Wichtigkeit, daß dem Griechenvolke sein gewaltiger Heros Herakles als komische Figur im volkstümlichen Drama dient, daß es sich harmlos-heiter daran freuen konnte, wie gewaltige Mahlzeiten dieser Recke in leibhaftiger Erscheinung zu vertilgen imstande war. Von Wichtigkeit —, denn es ist offenbar, daß in ganz ähnlicher Weise auch die vedischen Inder sich an ihrem ge-

[1] Vgl. RV 10, 28, 2. 3.

[2] Vgl. H. Reich, der Mimus I, p. 81. 302. 303. 361. 378. 445. 548. 594. Preller, Griech. Mythol. II, p. 175. 179. 219. 220. 228. 229. 265 flg.

[3] Vgl. Mannhardt, Germanische Mythen, p. 99 und IX.

[4] Diesen Nachweis bringe ich im 2. Bande meiner „Altarischen Religion".

waltigen Trinker und Esser Indra als einer komischen dramatischen Figur ebenso harmlos-heiter erfreuten. Bei allem Respekt vor dem gewaltigsten Helden ihres Mythus nahmen doch beide verwandte arische Völker an der harmlos-komischen Verwertung seiner mächtigen Gestalt offenbar gar keinen Anstoß, sondern hatten ihre naive Freude daran. Ein Zeugnis mehr, wie mir scheint, für ihre Geistesfreiheit. Und aller Wahrscheinlichkeit nach wohl ein Erbteil aus der arischen Urzeit.

Bei Indra scheint mir der Beweis dafür vor allem durch das Vṛishâkapilied und das wohlbekannte „Selbstgespräch des betrunkenen Indra" erbracht zu werden. Dies letztere ist es, das uns jetzt zu beschäftigen hat.

Es ist ein merkwürdiges Lied, höchst lebendig, eindrucksvoll, originell; gewiß von einem trefflichen Dichter geschaffen. Oft bemerkt und besprochen, ist es namentlich in den „Siebenzig Liedern" auch vortrefflich übersetzt worden. Daß wir hier ein kleines, monologisch angelegtes Drama vor uns haben, ist meines Wissens zuerst von J. Hertel bemerkt worden,[1] ohne daß er näher auf die Frage eingegangen wäre.

Das ist zweifellos richtig, und wird immer deutlicher, je länger man das Lied unter diesem Gesichtspunkte betrachtet.

Man hat sich oft genug und mit Recht über die Respektlosigkeit gewundert, mit welcher der große Gott hier behandelt ist. In einer Sammlung religiöser Hymnen, die dem Preise der Götter dienen sollen, nimmt es sich in der Tat höchst sonderbar aus. Man begreift kaum, wie es dahin kommt. Es sieht ja doch fast wie eine Blasphemie aus. Ist vom Rausche des Indra auch sonst oft genug die Rede, — dies Lied trägt doch einen wesentlich anderen Charakter. Der Somarausch gibt dem Gotte sonst die Kraft und Begeisterung zum Dämonenkampf, zur Vṛitratötung. Hier aber erscheint der göttliche Held betrunken umher taumelnd, kaum mehr wissend, was

[1] Vgl. Johannes Hertel, der Ursprung des indischen Dramas und Epos, Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XVIII, p. 152. Er sagt daselbst: „Neben den nach meinem Dafürhalten dramatischen Saṃvâda des RV enthält derselbe auch dramatische Lieder, in denen nur eine Person auftritt, eine Art Bhâṇa in nuce, z. B. X, 119 (Selbstgespräch des trunkenen Indra) und X, 34 (Selbstanklage des Spielers)."

er tut und tun soll, renommierend, scherzend, hin und her greifend und schlagend, um endlich nach Hause zu gehen — wie ein kräftiger, derber Mann, der sich tüchtig betrunken hat, umher randaliert und endlich nach Hause geht, um seinen Rausch auszuschlafen. Dabei sieht man aber deutlich genug, daß diese fast burleske Art, den großen Gott zu behandeln, keineswegs in irgendwelcher Roheit des Liedverfassers begründet sein kann. Daß dieser vielmehr ein ausgezeichneter, auf der Höhe der vedischen Kunstpoesie stehender, geist- und humorvoller Dichter war, kann keinem Zweifel unterliegen.

Alle Schwierigkeit, jeder Anstoß verschwindet, die Frage löst sich in vollkommen befriedigender Weise, sobald man sich entschließt, das Lied als ein Scherzspiel, einen Scherzmonolog zu betrachten, — dazu bestimmt, eine festfrohe Versammlung in heiterer Weise zu ergötzen, nachdem vorausgehende Zeremonien verschiedener Art, komplizierte, lang dauernde Opfer und vielleicht auch ernste kultliche Dramen, die Aufmerksamkeit lange in Anspruch genommen, die Nerven in jenen Zustand der Spannung versetzt hatten, der eine befreiende Abspannung zum Bedürfnis oder doch mindestens höchst wünschenswert macht. Unser Scherzmonolog würde sich zu Opfer und ernsterem Spiel ähnlich verhalten, wie das eben behandelte Scherzwettrennen zwischen Frau Mudgalânî und einem König zu den ernstlichen Rennen um wertvolle Preise. Ähnlich auch wie das griechische Satyrdrama zur Tragödie. Und haben wir nicht eine noch deutlichere Analogie vor uns, wenn wir in Griechenland den gewaltigen Helden Herakles in Kultus und ernstem Drama gefeiert sehen, derselbe Held dann aber auch in heitrem dramatischen Spiel als der aller Sinnengenüsse sich freuende Fresser Herakles auftritt? Konnte das griechische Volk sich an dieser Gestalt harmlos-heiter ergötzen, warum nicht auch die alten Inder an ihrem trunkenen Indra, wenn sie an festlichem Tage, nach ernster Anspannung, erholungsbedürftig, vielleicht beim frohen Mahle schmausend zusammen saßen? Ich halte das für sehr natürlich und begreiflich, auch für um so weniger anstößig, wenn die Ausführung solchen Scherzes nicht in plumper, roher Form geschah, sondern so kunstvoll und geistreich, wie unser Lied sie uns darstellt.

Vielleicht trat derselbe Indra, den die Zuschauer vorher im

ernsten Spiele agieren sahen, der vom Sänger oder den Maruts um seiner Taten willen hoch gelobt und gepriesen ward, nun allerfreuend, lustig berauscht vor die Menge.

Wir begreifen unter solchen Umständen durchaus die anstandslose Aufnahme des Liedes in die große Sammlung der Rigvedalieder. Es verdiente dieselbe nicht bloß seiner künstlerischen Vorzüge wegen. Es war nicht das geistreiche Produkt der einmaligen Laune eines einigermaßen respektlosen, fast blasphemischen Dichters. Es gehörte dann vielmehr zum traditionellen ursprünglichen Bestande der Opferfeste, bei denen der Somatrank gekeltert ward, Götter und Menschen an ihm sich erfreuten. Es bildete unter dieser Voraussetzung nur die künstlerisch vollendete Prägung eines wahrscheinlich uralten Scherzes, der den Trunk und Rausch liebenden Heldengott, nach der Erbauung auch zur Ergötzung des Volkes, leibhaftig auftreten ließ.

Ich lasse nun die heitere Szene des Liedes in meiner Übersetzung des Textes sich entwickeln:

RV 10, 119[1]

(Taumelnd tritt Indra auf, im Refrain immer wieder und wieder sich fragend, ob er am Ende gar Soma getrunken habe — gewiß zu großer Ergötzung des Volkes, das ihn so unzweifelhaft berauscht vor sich sah.)

Indra:

1. So oder so? wie ist mein Sinn?
Erbeut' ich mir ein Rind, — ein Roß?
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

2. Wie ungestümer Winde Wehn,
So rissen mich die Tränke auf —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

[1] Vgl. die Übersetzung des Liedes in den „Siebenzig Liedern des Rigveda", p. 81—83. Die dort beliebte Umstellung von Vers 1 (nach Vers 5) halte ich für durch nichts begründet. Der angebliche Strophenbau existiert nicht. Vers 1 paßt vortrefflich gerade zum Eingang, — dem Auftreten des hin und her taumelnden Indra.

3. Die Tränke rissen mich empor,
Wie schnelle Rosse ihr Gefährt —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

4. Das Andachtslied steigt zu mir auf, —
So brüllt die Kuh ihr Kälbchen an!
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

5. Wie der Wagner den Wagensitz,
Dreh' ich das Lied, wie mir's gefällt —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

6. All' die fünf Völker[1] scheinen mir
Ein Stäubchen nur, — nicht einmal das!
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

7. Und Erd' und Himmel beide sind
Nicht meiner einen Hälfte gleich!
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

8. Den Himmel übertrag' ich weit,
Und auch die große Erde noch —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

9. Haha, die Erde setz' ich jetzt
Hierhin — oder auch dorthin? — wie?
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

10. Im Augenblicke schlag' ich jetzt
Die Erde hier — oder auch dort!
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

11. Mein eines Teil im Himmel ist,
Das andre schlepp' ich unten hin!
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

12. Ich bin der Hocherhabene,
Zur Wolkennähe rag' ich auf —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

[1] Die fünf Völker, die fünf Menschenstämme — páñca kṛishṭáyaḥ — eine öfters im Rigveda vorkommende Bezeichnung, die wohl so viel wie alle Menschen, alle Völker bedeuten soll.

13. Nach Haus' nun geh' ich, wohlverseh'n!
Den Göttern fahr' ich Opfer zu —
Trank ich vielleicht vom Soma gar?

* *
*

Die indischen Erklärer berichten, Indra habe in Gestalt einer Wachtel Soma getrunken, sei so von den Ṛishis gesehen worden und habe sich selbst mit diesem Liede gepriesen. Mit Recht bemerken dazu die Herausgeber der „Siebenzig Lieder“: „Das Lied bietet keine Anknüpfung für diese sonderbare Legende“.[1] In der Tat sehen wir daraus nur vollkommen deutlich, daß den Indern selbst das eigentliche Verständnis des Liedes und die Kunde von seiner ursprünglichen Bestimmung im Laufe der Zeit ganz abhanden gekommen war. Und das ist um so bemerkenswerter, als der Text im vorliegenden Falle gar keine erheblichen Schwierigkeiten bietet.

Unsere Annahme, daß das Lied vom betrunkenen Indra ursprünglich dazu bestimmt war, eine heitere Episode während eines größeren Somaopferfestes zu bilden, wird, wie ich denke, nicht unerheblich durch die Analogie des Vṛishâkapiliedes gestützt. Dieses seltsame Lied ist sehr viel derber, roher als unser Lied, ja stellenweise geradezu zynisch frech. Ein Phallikon, in welchem der gewaltige Fresser und Trinker Indra, seine Gattin Indrâṇî und der männliche Affe Vṛishâkapi auftreten und in ganz dramatischem Dialog agieren. Von diesem Vṛishâkapiliede aber erfahren wir, daß dasselbe beim Gavâmayana, einem großen, ein Jahr lang dauernden Somaopferfeste, gesungen wurde.[2] Wir dürfen jetzt ergänzend hinzufügen: gesungen und agiert, dramatisch vorgeführt, wenigstens ursprünglich. Ähnlich werden wir uns auch den betrunkenen Indra während eines größeren Somafestes gesungen und agiert zu denken haben. Eine höchst merkwürdige Analogie dazu aus der fernabliegenden Welt der Cora-Indianer bieten uns aber wiederum die interessanten Mitteilungen von K. Th. Preuß: „Bei dem Weinfest der Cora im Frühling tritt u. a. die Gottheit des Morgensterns auf und zeigt an sich selbst den Genuß und die

[1] a. a. O. p. 83.
[2] Vgl. A. Hillebrandt, Ritualliteratur, p. 157.

Wirkung dieses Getränks, während gleichzeitig der Sänger ein sehr humorvolles Lied vom Rausche des Gottes singt."[1] Also auch hier ein betrunken beim Feste sich produzierender Gott, wenn auch nicht er selber — wie wir bei Indra wohl annehmen dürfen —, sondern der Sänger das zugehörige humorvolle Lied vorträgt. Die Differenz erscheint unbedeutend gegenüber der in die Augen fallenden Übereinstimmung, die gewiß dazu beitragen dürfte, unsere Annahme von der leibhaftigen dramatischen Aktion des betrunkenen Indra in der oben dargelegten Weise noch wahrscheinlicher zu machen.

[1] Vgl. K. Th. Preuß, Reise zu den Stämmen der westlichen Sierra Madre in Mexiko p. 156 (Ztschr. der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin, 1908).

XIV.

Der Mimus des Medizinmannes.

(RV 10, 97.)

Zu den Liedern, deren Einverleibung in die Sammlung des Rigveda stets eine gewisse Verwunderung erregt, zugleich aber auch wegen ihres originellen und interessanten Inhaltes Befriedigung geweckt hat, gehört auch das Lied des Arztes oder das Kräuterlied im zehnten Maṇḍala. Die Herausgeber der „Siebenzig Lieder" sagen darüber: „Das Lied kann als weitere Probe der heiteren Gattung gelten, welche zu unserer Erfrischung da und dort in den Veda Eingang gefunden hat. Der Doktor und Apotheker in einer Person, der freilich als Dichter keine großen Ansprüche machen kann, treibt sein Handwerk nicht ohne Humor. Er macht namentlich kein Hehl daraus, daß nicht Menschenfreundlichkeit vorzugsweise ihn zur Praxis treibe, sondern daß der Gewinn der wesentliche Gesichtspunkt sei (V. 4. 5. 8). Der Arzt ist ein Kräutermann, welcher in dem Holzkästchen, das er mit sich führt, eine Anzahl der duftenden Kräuter bereit hat, die er als seine Bundesgenossen im Kampfe mit der Krankheit betrachtet und zur Besiegung der Krankheit anfeuert."[1]

An diesen trefflich charakterisierenden Worten hätte ich nur die eine Ausstellung zu machen, daß der dichterische Wert des Liedes mir nicht hinreichend gewürdigt zu sein scheint. Es ist ein in seiner Art ganz vorzüglich gelungenes Lied, das, wie ich meine, einen ausgezeichneten Dichter zum Verfasser haben muß. Entwickelt er auch keinen höheren Schwung — der hier gar nicht am Platze wäre —, so zeigt er dafür feinen Humor und eine liebenswürdige, poesiegewürzte Komik.

[1] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, p. 176.

Vor allem aber muß die ganze bisherige Auffassung und Beurteilung dieses Liedes in einem wichtigen Punkte modifiziert werden. Ich meine die poetische Gattung, zu welcher dasselbe zu rechnen ist. Denn mir erscheint es unzweifelhaft, daß wir auch in diesem humorvollen Liede ein kleines Drama vor uns haben. Eine Art Soloscherz, — den Mimus eines Medizinmannes, der sich samt seinem Kräuterkästchen in heitrer Weise vor einer Zuschauermenge produziert, die wir uns gewiß ebenso, wie bei den vorausgehenden heitren Stücken als erholungs- und erheiterungsbedürftige Festgenossen eines der großen Opferfeste, vermutlich eines recht volkstümlichen Festes zu denken haben, wie es beispielsweise das Sonnwendfest war, — oder auch etwa das Somafest des Frühlings- und Jahresanfangs. Darin allein liegt wohl auch der Grund und die Berechtigung für die Aufnahme dieses Liedes in die Sammlung der Rigvedahymnen.

Der Medizinmann, der Arzt und Apotheker in einer Person, ist zweifellos ein uralter Typus, den wir schon für die arische Urzeit mit Bestimmtheit voraussetzen dürfen. Es ist ursprünglich der Zauberer, der Schamane, der Beschwörer und Besprecher von Krankheiten, der eine so wohlbekannte, vielfach groteske Figur bei den primitiven Völkern bildet. Bei fortschreitender Kultur und Einsicht pflegt er mehr und mehr seine Beschwörungen auch noch durch allerlei Mittel, insbesondre heilsame Kräuter, zu unterstützen. Auf dieser Stufe sehen wir ihn bekanntlich im Atharvaveda, der eine der reichsten und merkwürdigsten Quellen darstellt, zur Kenntnis des Beschwörers, der mit allerlei „Segen“, mit Zauberlied und Kräutern zugleich seine Kunst ausübt. Eine sehr ernst gemeinte, geschätzte, aber auch gefürchtete Kunst, die nicht immer zu Nutz und Frommen, bisweilen auch zum Schaden der Mitmenschen dient und dienen soll. Es ist bekannt, daß sich wenigstens einer der „Segen“ des Atharvaveda, die Besprechung eines verletzten Gliedes, durch die Vergleichung mit Sicherheit bis in die Urzeit der Arier hat verfolgen lassen.[1]

[1] Das Verdienst der Entdeckung hat auch in diesem Falle der geniale Adalbert Kuhn. Vgl. mein Buch „Indiens Literatur und Kultur“, p. 175 flg.

Auch das bestätigt uns die Figur des Medizinmannes für die arische Urzeit, obwohl wir eigentlich einer solchen Bestätigung kaum bedürfen. Diese ernste, ja schreckhafte Gestalt hatte aber auch, wie schon erwähnt, ihre groteske Seite. Sie war daher ganz dazu angetan, bei einem geistig reich beanlagten, sich frei und frisch entwickelnden Volke gelegentlich auch den Humor zu wecken und zu humoristischer Darstellung zu reizen. Sehr möglich, daß solche schon in der Urzeit vorkam. Auf jeden Fall liegt sie in unserem Rigvedaliede vor, das sich durch die humoristische Behandlung der Figur des Medizinmannes sehr kräftig von den ernsten, bisweilen furchtbaren Zauberliedern des Atharvaveda abhebt. Wir dürfen und müssen aber auch daran erinnern, daß im griechischen Mimus gerade der Arzt eine typische Figur bildete.[1] Nicht minder daran, daß auch bei unseren, auf uralter Tradition ruhenden volkstümlichen Umzügen zu Pfingsten, und gelegentlich auch bei anderen Jahresfesten, den alten. von Mannhardt so gründlich untersuchten mimischen Umzügen der Vegetationsdämonen, der Arzt oder Doktor ebenfalls eine wichtige, nicht selten erscheinende Gestalt ist,[2] der wir auch in England bei entsprechenden Umzügen wieder begegnen.[3] Bisweilen hat dieser Arzt den getöteten Vegetationsdämon, den „wilden Mann“, wieder ins Leben zurückzurufen, übt also eine wichtige Funktion aus. Er spielt aber auch als „Doktor Eisenbart“ wiederum eine mehr komische Rolle.[4]

In unserem Vedaliede liegt jedenfalls eine solche komische Rolle vor, wenn auch in anderer Art. Die Erwerbslust des Arztes bildet hier einen wesentlichen Zug der Komik. Aber auch die Art, wie er seine Kräuter anpreist, die spaßige Art, wie er zu diesen spricht, sie anredet u. a. m. Er redet auch zu einem Kranken, den er heilen soll. Es ist natürlich kein wirklich Kranker, sondern ein Mann, der einen solchen vorstellt, — eine stumme Figur, die den Soloscherz des Arztes

[1] Vgl. H. Reich, Der Mimus I, p. 26. 58. 306. 307. 468. 469. 500. 872.

[2] Näheres darüber siehe weiter unten.

[3] Vgl. Müllenhoff, Über den Schwerttanz, p. 30.

[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus (resp. Wald- und Feldkulte I), p. 350.

vervollständigt. Gerade dieser Kranke, den der Arzt mehrmals apostrophiert (Vers 4 und 8), den er auch in andrer Form wiederholentlich erwähnt (Vers 2. 5. 7.), mit dem er sich im ersten Drittel des Liedes beschäftigt, scheint mir ein deutlicher Hinweis darauf, daß wir es hier mit einer dramatischen Produktion zu tun haben. Ebenso auch die wiederholte Anrede des Arztes an seine heilsamen Kräuter.

Der Ton des ganzen Liedes ist durchaus so gehalten, daß wir uns den altindischen Medizinmann sehr gut — wie das alte Drama erfordert — mit Gesang und Tanz auftretend denken können. Es ist auf eine heitere Note gestimmt, schlägt aber in seinem zweiten Teil einen ernsteren Ton an und klingt auch so aus. Würdig gehalten ist das Ganze. Den zweiten Teil (Vers 14—23) als späteren Zusatz abzutrennen, wie dies die „Siebenzig Lieder" tun,[1] scheint mir keine ausreichende Veranlassung vorzuliegen.

Es folge nun der Text in meiner Übersetzung.

RV 10, 97.

Der Arzt tritt mit seinem Kräuterkästchen auf und singt:

1. Die Kräuter, alt, entsprossen einst,
Drei Alter vor den Göttern noch,
Die braunen will ich preisen jetzt!
Hundert und sieben Arten sind's.

2. Ja, hundert Arten, Mütterlein,
Und tausend Zweige habt ihr auch;
Ihr, die ihr hundert Kräfte habt,
Macht diesen Menschen mir gesund!

(Weist auf den als Kranken daliegenden Mann hin.)[2]

3. Ihr Kräuter, jauchzt ihm lustig zu,
Mit euren Blüten, eurer Frucht!
Wie Stuten, welche siegreich sind,
So retten diese Pflanzen ihn.

[1] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, p. 174.
[2] Daß die bescheidenen szenischen Bemerkungen von mir herrühren, brauche ich kaum besonders hervorzuheben.

4. Ihr Kräuter, hört, ihr Mütterchen,
Ihr göttlichen, das sag' ich euch:
Roß, Rind und Kleid gewänn' ich gern,
Und auch dein Leben, lieber Mann!

5. Im Feigenholz ist euer Sitz,
Im Laub ist euch ein Nest gemacht;
Fürwahr, ihr bringt mir Rinder ein,
Wenn ihr ihn rettet, diesen Mann.

6. Wo sich der Kräuter Schar vereint,
Wie Fürsten auf dem Sammelplatz,
Das wird ein weiser Arzt genannt,
Unhold' und Krankheit scheucht er fort.

7. Kraut Rossereich und Somareich,
Das schwellende. das stärkende,
Die Kräuter all' verschafft' ich mir,
Um heil zu machen diesen Mann.

8. Der Kräuter Kräfte strömen aus,
Wie Kühe aus dem Stall hervor;
Reichtum gewinnen wollen sie
Und auch dein Leben, lieber Mann!

9. Heilung heißt euer Mütterlein,
Drum seid ihr alle Heilende;
Ströme seid ihr, beflügelte,
Was krank ist, das macht ihr gesund.

10. Sie klettern über jeden Zaun,
Wie der Dieb in die Hürde bricht;
Die Kräuter treiben alles fort,
Was schadhaft an dem Leibe ist.

11. Wenn ich, ein Beutelustiger,
Die Kräuter hier nehm' in die Hand,
Dann flieht der Geist der Krankheit fort
Wie vor dem, der das Leben packt.[1]

[1] jîvagṛibh „das Lebende ergreifend, packend"; Graßmann sagt: „Die Lebenden erhaschend, Verfolger"; vielleicht ist an den Tod zu denken. Die Siebenzig Lieder sagen: „es bangt ihm vor des Häschers Griff."

12. Wem ihr, o Kräuter, jedes Glied
Durchdringt, und jegliches Gelenk,
Von dem treibt ihr die Krankheit fort
Wie ein gewalt'ger Heeresfürst.[1]

13. Flieg, Krankheit, in die Ferne weg,
Flieg mit dem blauen Häher fort,[2]
Zusammen mit des Windes Weh'n,
Verschwinde mit dem Wirbelwind!

14. Eins soll dem andern hilfreich sein,
Einander helfen sollt ihr all',
Tut euch zusammen allesamt
Und unterstützet dies mein Wort!

15. Die früchtereich, die ohne Frucht,
Die blütenlos, die blütenreich, —
Bṛihaspati hat sie gezeugt,
Sie sollen lösen uns vom Leid.

16. Sie sollen lösen mich vom Fluch,
Vom Leid, das Varuṇa gesandt,[3]
Von Yamas Fessel und von all'
Dem Frevel an der Götterwelt.

17. Vom Himmel kam der Kräuter Schar
Geflogen und da sprachen sie:
Wen wir noch lebend treffen an,
Der Mann soll frei von Schaden sein.

18. Die Kräuter viel in Somas Reich,
Die hundertfach verständigen,
Von denen bist das beste du,
Erfüllst den Wunsch und heilst das Herz.

19. Ihr Kräuter all' in Somas Reich,
Verbreitet auf der Erde hin,

[1] madhyamaçî fasse ich mit Graßmann als den in der Mitte (des Heeres) lagernden Heerführer. Die Siebenzig Lieder (p. 174) sehen darin den Richter.

[2] Ich lese pârâ pata, wodurch das Metrum richtig wird.

[3] Genauer: sie sollen mich lösen von dem in Folge eines Fluches eingetretenen (Übel) und ferner auch von dem von Varuṇa gesandten (Übel).

Ihr, von Bṛihaspati erzeugt,
Gebt diesem Kraute eure Kraft!

20. Nicht nehme Schaden, der euch gräbt,
Noch der, für welchen ich euch grub!
Bei uns soll alles, Mensch und Vieh,
Gesund und ohne Schaden sein.

21. Ihr, die ihr höret dies mein Wort,
Ihr, die ihr in der Ferne seid,
Ihr Pflanzen all', vereinigt euch,
Gebt diesem Kraute eure Kraft!

22. Die Kräuter unterreden sich
Mit Soma, ihrem Könige:
„Für wen uns ein Brahmane braucht,
Den, König, wollen retten wir."

23. Du Kraut, du bist das oberste,
Die Bäume sind dir untertan!
So sei auch der uns untertan,
Der irgend uns zu schaden sucht.

Daß unser Medizinmann ein Brahmane ist, geht aus Vers 22 deutlich hervor. Er beschäftigt sich in dem ersten Teil des Liedes (Vers 1—14) neben dem allgemeinen Preise seiner Heilkräuter mit dem kranken Manne, dessen Übel er beschwört und mit Hilfe der Kräuter zu vertreiben sucht. Dann richtet er sein Wort an die Kräuter im allgemeinen, die von allem Übel befreien sollen, um endlich (Vers 18—23) ein besonderes Kraut als das vorzüglichste von allen anzupreisen und alle andern Kräuter zu beschwören, ihm ihre Kraft zu verleihen. Er tut das in sehr würdiger Form, — und doch ist man versucht, sich des Quacksalbers zu erinnern, der seine Panacee anpreist. Der Schluß bringt eine stolze Wendung, die wohl dazu angetan ist, das Ansehen jenes besten Krautes noch höher zu heben. Auf dies beste Kraut mag damit das Verlangen der Zuhörer sich gerichtet haben. Doch wird die Würde des Schlusses zum Glück durch kein quacksalberisches Verkaufsangebot beeinträchtigt. Es sollen die Kräuter ja auch nur den heilen, für den sie ein Brahmane in Anwendung bringt.

An den brahmanischen Medizinmann wende sich also der Leidende! Diese Nutzanwendung ergibt sich von selbst.

Schließlich möchte ich noch der naheliegenden Vermutung Ausdruck geben, daß auch dieser merkwürdige Mimus eines Medizinmannes im Verlaufe einer längerdauernden Somaopferzeit gesungen und agiert wurde. Der Umstand, daß im zweiten Teile des Liedes Soma in seiner Eigenschaft als König der Pflanzenwelt hervortritt, zu dessen Reiche sie gehören, dem sie als getreue Untertanen ihre Wünsche und Absichten bekannt geben, scheint mir einen direkten Hinweis darauf zu enthalten, — ganz abgesehen von der allgemeinen Erwägung, daß die Somafeste als die größten und feierlichsten, am längsten dauernden Opferfeste naturgemäß am meisten Gelegenheit und Veranlassung zur Einfügung auch derartiger heiterer und erholender Episoden darboten. Soma ist auf Erden die gefeierte Pflanze, aus welcher der göttliche, so viel bedeutende gelbliche Opfertrank gekeltert wird, — die vornehmste Pflanze für den vedischen Inder. Am Himmel aber strahlt er als der leuchtende goldene Mond. Man begreift daher, daß auch der Kräuter Schar vom Himmel her geflogen kommt (Vers 17), mit der freundlichen Absicht, den armen kranken Menschen Heilung von ihren Leiden zu bringen.

XV.

Der ruinierte Spieler.

(RV 10, 34)

Zweifellos eines der interessantesten und merkwürdigsten Lieder der ganzen Rigveda-Sammlung ist das Lied des unglücklichen Würfelspielers, der alles verloren hat, — nicht nur den Besitz, Hab und Gut, ja die Gattin, die persönliche Freiheit, sondern auch seine Ehre, die Achtung der Menschen, die Achtung vor sich selbst. Es sind menschlich tief ergreifende Töne, in denen er sein Leid klagt, all sein Elend, die Macht der Leidenschaft, der er verfallen ist, schildert, und zum Schluß die Würfel anfleht, ihn aus ihrem dämonischen Banne los zu lassen und frei zu geben. Die kulturhistorische, sittengeschichtliche Bedeutung dieses Liedes, ebenso wie auch sein poetischer Wert, sind längst allseitig anerkannt worden. Dennoch gehörte es naturgemäß mit zu jenen Liedern, deren Einverleibung in die große Hymnensammlung, neben aller Befriedigung über den wertvollen literarischen Schatz, doch auch Verwunderung erregte und erregen mußte. Wie kommt ein solches Lied mitten hinein unter all die andern Lieder, die zu Lob und Preis der vielen verschiedenen Götter des vedischen Pantheons gedichtet waren und bei den ihnen gewidmeten Opfern gesungen oder rezitiert zu werden bestimmt waren? Der Gedanke, daß die priesterlichen Ordner der großen Sammlung durch den kulturhistorischen und literarischen Wert des Liedes zu seiner Aufnahme in dieselbe veranlaßt wurden, ließe sich kaum aufrecht erhalten. Ein solcher Gesichtspunkt war ihnen schwerlich zuzutrauen. Und wenn die Anukramaṇikâ im Verzeichnis der Gottheiten, denen die Lieder des Rigveda gewidmet sind, für dieses Lied den „Preis der Würfel und des Ackerbaues nebst Tadel des

Würfelspielers" angibt,[1] so ist das kaum eine Rechtfertigung, nicht einmal eine ganz korrekte Inhaltsangabe, denn von einem Preise der Würfel kann doch nicht wohl die Rede sein, wo ihre dämonische Schädlichkeit so eindrucksvoll geschildert wird; und der Ackerbau wird doch nur ganz nebenher erwähnt.

Doch wie es sich damit auch verhalten mochte, — das Lied war hochinteressant, und wer den Inhalt und die Bedeutung des Rigveda schildern wollte, vergaß es selten, seiner Erwähnung zu tun. Es gehörte zu den prominenten Stücken der Sammlung.

Das Spielerlied bildet das interessanteste Zeugnis von der Würfelleidenschaft im alten Indien, — keineswegs aber das einzige derart. Es gibt noch eine Menge anderer Stellen im Rigveda und in den andern vedischen Büchern, die ebenfalls davon Zeugnis ablegen, und uns deutlich erkennen lassen, welch eine große Rolle das Würfelspiel in Indien schon in der ältesten, unserer Erkenntnis zugänglichen Zeit gespielt haben muß. H. Zimmer nennt in seinem schönen Buch über „Altindisches Leben" das Würfelspiel geradezu das „Hauptvergnügen der Männer, wenn sie zusammen kommen".[2] Nur der hohe Sport des Wagenrennens spielt wohl eine ebenso große, vielleicht noch größere Rolle. Und es lag nahe genug, diese Leidenschaft für das Würfelspiel bei den alten Indern mit der ganz entsprechenden Würfelleidenschaft bei den alten Germanen zu vergleichen, die uns Tacitus in der Germania, gleich nach seiner Schilderung des germanischen Schwerttanzes, so anschaulich vorführt.[3] Auch die alten Germanen waren den verführerischen Reizen dieses Spieles in solchem Maße ergeben, daß sie nicht zögerten, im gegebenen Fall nach Verlust aller Habe ihre persönliche Freiheit mit dem letzten Wurf auf das Spiel zu setzen, und sich dann als Besiegte freiwillig in die Knechtschaft be-

---

[1] akshakṛishipraçaṃsâ ca akshakitavanindâ ca.

[2] Vgl. H. Zimmer, Altindisches Leben, p. 282.

[3] Vgl. Tacitus, Germania, Kap. 24: aleam, quod mirere, sobrii inter seria exercent, tanta lucrandi perdendive temeritate ut, cum omnia defecerunt, extremo ac novissimo jactu de libertate ac de corpore contendant. Victus voluntariam servitutem adit, quamvis juvenior, quamvis robustior, alligari se ac venire patitur. Ea est in re prava pervicacia, ipsi fidem vocant. Servos conditionis hujus per commercia tradunt, ut se quoque pudore victoriae exsolvant.

gaben, sich binden und verkaufen ließen — sie, diese freiheitsfreudigen Menschen! „Das nennen sie Treue", — sagt der Römer fast verwundert. Sie trugen ruhig die Konsequenzen ihrer hartnäckigen, waghalsigen, fast frevelhaften Kühnheit in diesem Spiel, das sie ganz nüchtern als ernsthafte Sache betrieben.

Schon diese merkwürdige Übereinstimmung ältester Zeugnisse von den Indern und den Germanen legte die Vermutung nahe, daß sie das so ganz zu ihren charakteristischen Gepflogenheiten gehörende, fest in ihrem Volkstum wurzelnde Würfelspiel bereits in der Urzeit geübt und von dort mitgebracht hätten, wie aller Wahrscheinlichkeit nach auch Wettrennen und Waffentanz. Der Umstand, daß bei den Griechen in Mimus und Komödie der Würfelspieler zu den typischen Figuren gehört, ist durchaus geeignet, eine solche Vermutung noch weiter zu stützen.[1] Auch der Spieler bei Alciphron, der alles verspielt hat und darüber klagt, stammt offenbar aus dem Mimus.[2] Er erinnert uns an den Spieler des vedischen Liedes und die Schilderung des Tacitus. Zur völligen Sicherung des Beweises treten aber auch interessante sprachliche Gleichungen hinzu. So vor allem die unzweifelhafte Verwandtschaft des sanskritischen Wortes aksha „der Würfel" mit lateinischem alea (aus axlea) „Würfelspiel".[3] Dadurch treten auch die Italiker als weitere Zeugen für das urarische Würfelspiel hinzu. Höchst merkwürdig ist aber endlich noch die Übereinstimmung in der Bezeichnung des schlechtesten Wurfes bei diesem Spiele, als „der Hund", bei einer ganzen Reihe von arischen Völkern. So wird bei den Römern dieser Wurf canis genannt, bei den Griechen κύων, bei den Indern offenbar çvan „der Hund", wie man aus der vedischen Bezeichnung des glücklichen Spielers als „çvaghnin"

---

[1] Vgl. Reich, Der Mimus I, p. 305. 306.

[2] Vgl. Reich, Der Mimus I, p. 306, Anm. 2: „Mimus und Komödie grenzen aneinander. So findet sich der Würfelspieler auch in der Komödie. Bei Alciphron III, 42 beklagt sich ein unglücklicher Spieler, der all sein Hab und Gut und seine Kleider noch dazu verspielt hat. Die ganze Situation ist hier offenbar der Komödie entlehnt."

[3] Dazu kommt noch sanskritisches glaha „Würfelwurf, Würfelspiel", glahate „er würfelt", das mit angelsächs. plege, engl. play verwandt ist. Vgl. Schrader, Reallexikon p. 785.

sieht, das heißt eigentlich „Hundetöter" oder „Hundeschläger" und bedeutet hier einen, der die schlechten Würfe, die sogenannten „Hunde", zu vermeiden, zu schlagen oder zu vernichten weiß. Aller Wahrscheinlichkeit nach hängt damit auch unsere deutsche Redensart „auf den Hund kommen" zusammen,[1] so daß in dieser originellen, im Würfelspiel wurzelnden Bezeichnung Inder, Griechen, Römer und Germanen übereinzustimmen scheinen. Gewiß ein weiteres deutliches Zeugnis für das Würfelspiel der arischen Urzeit.

„Auf den Hund gekommen" ist leider auch der Spieler in unserem Rigveda-Liede, und wo die Würfelleidenschaft zu Hause ist und ihre dämonische Macht übt, da kann auch naturgemäß die Gestalt des ruinierten Spielers nicht fehlen. Nirgends aber haben wir schon aus ältester Zeit so viel deutlich redende Zeugnisse über ihr Walten, wie gerade in Indien.[2]

In einem jener herrlichen, tiefempfundenen Lieder, die Vasishṭha an Gott Varuṇa richtet, ruft der schuldbeladene, reuige Sänger:[3] „Es war ja nicht der eigene Wille, o Varuṇa! Es war Verführung, Branntwein, Zorn, der Würfel und der Unverstand! Der Stärkere trägt die Schuld bei der Verfehlung des Schwächeren, und selbst der Schlaf verscheucht das Unrecht nicht." Auch dieser Vers läßt uns wie durch ein offenes Fenster in Seelenleben und Leidenschaften des vedischen Inders hineinblicken. Neben Verführung, Zorn und Unverstand erscheinen die bösen Dämonen: der Branntwein und das Würfelspiel!

Höchst seltsam mutet es uns an, wenn im Atharvaveda ein Bräutigam für seine Braut zu den göttlichen Açvinen, den indischen Dioskuren, fleht: „Welcher Reiz in den Würfeln liegt, welcher in die Surâ (den Branntwein) hinein gelegt ist, welcher Reiz in den Rindern liegt, — mit diesem Reize, o Açvinen, begabet sie!"[4]

Man sucht das Glück im Spiel auch durch Zaubersprüche zu gewinnen, durch Beschwörungen, die insbesondere an die

[1] Vgl. darüber W. Schultze, Kuhns Zeitschr. XXVII, p. 604; Schrader, Reallexikon p. 785.
[2] Vgl. Zimmer a. a. O. p. 283—287.
[3] Vgl. RV 7, 86, 6.
[4] Vgl. AV 14, 1, 35.

Apsaras gerichtet und im Atharvaveda erhalten sind.[1] In demselben Veda wird die Niederlage im Würfelspiel dem Verhungern und Verdursten gleich gesetzt.[2] Höchst charakteristisch ist auch der vedische terminus technicus des Sabhâsthâṇu, d. h. eines Pfosten am Versammlungshaus, welch letzteres auch als Spielhaus für die Mitglieder einer Gemeinde diente. So heißt ein Mann, den die Würfelleidenschaft ganz an das Spielhaus bannt, der gar nicht davon weichen will.

Alles dies sind Züge, die in mannigfacher Art, doch sämtlich sehr beredt von der Leidenschaft der vedischen Inder für das Würfelspiel zeugen.

Daß bei diesem Spiel auch damals schon vielfach Betrug geübt wurde, geht aus verschiedenen vedischen Stellen deutlich genug hervor.[3] Die armen Betrogenen hatten das Nachsehen. Doch kann ja der Spieler auch ohne Betrug, allein durch das launische Glück im Spiele zu Grunde gerichtet werden. Und nur davon redet unser Lied.

Wie tief und stark die Wurzeln waren, mit denen das dämonisch-verderbliche Würfelspiel im indischen Volkstum haftete, das sehen wir deutlich auch aus dem weiteren Verlaufe der indischen Kulturgeschichte. Die hervorragendsten Werke der epischen und dramatischen Literatur legen Zeugnis dafür ab. Die Veranlassung zu dem gewaltigen, mörderischen Völkerkampfe, den uns das Mahâbhârata schildert, bildet ein wiederholtes Würfelspiel zwischen den Kuru- und Pâṇḍusöhnen, unter sehr verhängnisvollen Bedingungen. Unsinnige Leidenschaft zum Würfelspiel ist es, die den König Nala ins Verderben stürzt und seine Gemahlin Damayantî den harten Prüfungen ihrer Gattentreue unterwirft, die sie so heldenhaft, so rührend besteht. Und in dem dramatisch bedeutendsten Schauspiel der Inder, der berühmten Mṛicchakaṭikâ des Königs Çûdraka, bei uns unter dem Namen Vasantasenâ über die Bühne gegangen, entwickeln sich lebendige Szenen der Spielwelt. Wir lernen einen Spiel-

[1] Vgl. AV 4, 38; 7, 50; 7, 109. Es sind sehr interessante Stücke.
[2] Vgl. AV 4, 17, 7.
[3] Vgl. den Terminus anṛitadeva „Falschspieler", RV 7, 104, 14. Und RV 5, 85, 8 heißt es: „Wenn wir als Spieler im Würfelspiel gleichsam angeschmiert (d. i. betrogen) haben" usw.

halter und verschiedene Spieler kennen, darunter einen Bader, der alles im Spiele verloren hat und darüber buddhistischer Mönch geworden ist, durch einen glücklichen Zufall dann der armen Vasantasenâ zu Hilfe kommen kann, als die fast Erdrosselte ins Leben zurückkehrt.

Wichtiger noch als dies hartnäckige Fortleben der Würfelleidenschaft in späteren Jahrhunderten ist für uns der Umstand, daß wir das Würfelspiel sogar in dem altgeheiligten Zeremoniell des indischen Opfers auftreten sehen. Es ist nicht nur die feierliche Prozedur der Königsweihe, des sogen. Râjasûyaopfers, sondern auch die natürlich weit häufigere Zeremonie der Anlegung des heiligen Opferfeuers, das sogen. Agnyâdheya, insbesondere die Anlegung des Sabhyafeuers, also des Feuers der Sabhâ, wo das Würfelspiel seine rituell sanktionierte Stelle hat. Im Verlaufe dieser Zeremonie, in der Zeit zwischen dem Reiben und dem Aufstellen des Feuers, wird eine Kuh mit Würfeln ausgespielt. Ob die Priester dies tun oder Kshatriyas, ist schon unter den indischen Autoritäten eine strittige Frage. Auch sonst gibt es über die Einzelheiten der Ausführung, wie gewöhnlich, Meinungsverschiedenheiten, die Tatsache des Würfelspiels im Verlaufe des Opfers steht aber unbestritten fest.[1] Hillebrandt äußert dazu die Vermutung, daß dieses rituelle Würfelspiel „vielleicht der Rest eines alten, mit dem Neufeuer verbundenen Würfelorakels" gewesen sein möchte und zählt es wohl mit Recht zu jenen Elementen, die auf einen volkstümlichen Charakter der Feueranlegung hinzuweisen scheinen.[2] Solche volkstümliche Elemente der indischen Opferzeremonien pflegen aber sehr alt zu sein. Sie reichen größtenteils mit ihren Wurzeln bis in die arische Urzeit zurück, wie sich das an den betreffenden Zeremonien des indischen Sonnwendopfers,[3] aber auch anderer Opfer noch, deutlich zeigen läßt. Es begreift sich leicht, daß volkstümliche

[1] Vgl. Ad. Hillebrandt, Ritualliteratur, p. 106—108; Vedische Mythologie Bd. II, p. 119—121. H. Lüders, Das Würfelspiel im alten Indien, Abhandlungen der kön. Ges. der Wiss. zu Göttingen, N. F. Bd. IX, No. 2, philol.-historische Klasse (1907), namentlich p. 51 flg.

[2] Vgl. Hillebrandt, Ritualliteratur, p. 106. 107.

[3] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien, p. 34—46.

Bräuche eine uralte, feste Tradition für sich haben mußten, um der Ehre, im Opferritual eine Stelle zu finden, gewürdigt werden zu können.

Eine andere Art, das letztere Problem zu betrachten, finden wir bei dem Amerikaner Stewart Culin, der vielmehr geradezu den Ursprung aller von Erwachsenen betriebenen Spiele bei den Indianern in Nordamerika an religiöse Zeremonien während bestimmter Jahreszeiten anknüpft.[1] Wir können diese interessante Frage hier natürlich nicht erörtern, — aber auch wenn man die Sache so ansieht wie Culin, erscheint die Verbindung von Spiel und religiöser Zeremonie uralt, ja das Alter des Spieles wird bei dieser Betrachtungsweise womöglich noch höher hinauf gerückt. Und wir finden gerade auch das Würfelspiel unter jenen Spielen der nordamerikanischen Indianer, — speziell mit dem Zwecke der Vorhersagung.[2] Würfelzauber und Würfelorakel ist auch noch bei andern Primitiven, z. B. in Afrika, verbreitet.[3] Es steht fest, daß die Inder Würfelorakel übten und es ist sehr möglich, daß auch schon die Arier einst ein solches kannten, sehr möglich, daß Hillebrandt recht hat, wenn er das Würfelspiel bei der indischen Zeremonie der Feueranlegung auf ein altes Würfelorakel zurückführen will. Doch müssen wir sagen, daß wir von dem rituellen Spiel mehr den Eindruck eines Würfelspiels in unserm Sinne erhalten, resp. der sacralen Stilisierung eines solchen Spieles. Es wird eine Kuh ausgespielt. Der Hergang des gewöhnlichen rituellen Würfelspiels bei der Zeremonie der Feueranlegung besteht nach Bâudhâyana darin, daß zunächst 49 Würfel ausgeschüttet werden, sodann der Vater den gewinnenden Wurf von 12 Würfeln für sich absondert, ebenso weiter der älteste und der zweite Sohn, während der jüngste Sohn, resp. die Gattin, die verlierende Zahl von 13 Würfeln erhält. Es wird also nur so getan, als spielten sie wirklich und als hätte der Vater, resp. auch die älteren Söhne, den guten Wurf getan, während dem

[1] Vgl. St. Culin, American Indian Games, im American Anthropologist 1903, p. 58—64; Archiv f. Religionswissenschaft, Bd. VII, p. 237.

[2] Vgl. Archiv für Religionswissenschaft, Bd. VII, p. 237.

[3] Vgl. Archiv für Religionswissenschaft Bd. VII, p. 489. 490; M. Bartels in der Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. XXXV, 1903, p. 338—378.

jüngsten Sohn, resp. der Gattin der schlechte zuteil wird. Für den König werden bei der Königsweihe 400 Würfel abgesondert, wodurch ihm ohne wirkliches Spiel der große gewinnende Wurf gesichert, resp. zugeteilt ist.[1] Offenbar bedeutete das so angedeutete Gewinnen des Preises für den Gewinner zugleich eine Prophezeiung künftigen Glückes. Die Tatsache einer alten Verbindung von Würfelspiel und Opfer, bei der Zeremonie der Feueranlegung wie auch bei der Königsweihe, steht jedenfalls vollkommen fest.

Alle Tatsachen zusammen genommen sprechen deutlich für ein sehr hohes Alter des indischen Würfelspieles, für seine Herkunft aus der arischen Urzeit.

Kehren wir nun zu unserem Spielerliede im Rigveda zurück. Das ganze Lied wird von dem unglücklichen Spieler selbst gesprochen, resp. gesungen, mit alleiniger Ausnahme, wie ich glaube, des 13. Verses, der eine mahnende Anrede an den Spieler enthält und wohl schwerlich als Selbstanrede zu fassen ist. Ich denke, daß er mit dem 14. Verse den Platz tauschen muß und damit an das Ende des ganzen Liedes zu setzen ist, als eine Art zusammenfassenden Abschlusses, der einem Sänger oder Priester in den Mund zu legen ist, wie wir ähnliche Abschlüsse bei unseren Dialogliedern öfters beobachtet haben. Dies Lied ist im übrigen — wenn man von dem oben erwähnten Schlußverse absieht — kein Dialog, sondern ganz offenbar ein Monolog, und schon Hertel hat die gewiß sehr wahrscheinliche Vermutung ausgesprochen, daß dasselbe als ein kleines monologisches Drama zu fassen ist.[2] Als solches, von einem geschickten Darsteller gesungen und agiert, mochte dasselbe sehr eindrucksvoll sein, in noch höherem und ernsterem Sinne als der soeben von uns behandelte Mimus des Medizinmannes. Ein Mimus ist, wie ich nicht zweifeln kann, auch unser Spielerlied, — ein Mimus, den ein genialer Dichter in der uns vorliegenden Form endgültig geprägt und damit in die Sphäre vollendeter Dichtkunst hinauf gehoben hat, durch solche Prägung ihm dauernden Wert verleihend. Auch diesen Mimus können wir uns sehr gut als ein gewiß willkommenes,

---

[1] Vgl. darüber und einige Modalitäten Lüders a. a. O. p. 51 flg.

[2] Vgl. J. Hertel, Wiener Ztschr. f. d. Kunde des Morgenl. Bd. XVIII, p. 152.

Abwechselung und eindrucksvolle Unterhaltung bietendes Zwischenspiel eines größeren Opferfestes denken. Und das um so eher und leichter, als wir schon das Würfelspiel selbst in einer wichtigen Opferzeremonie als Teil derselben eingefügt fanden. Gerade bei diesem Opfer, der Anlegung des Neufeuers und insbesondere des Sabhyafeuers, hatte unser Mimus gewissermaßen seinen natürlichen Platz. Das ist um so einleuchtender, als das Sabhyafeuer ja doch das Feuer der Sabhâ war, des Versammlungshauses, welches zugleich auch als Spielhaus diente. Dort saßen und standen ja jene leidenschaftlichen Spieler, die man als Sabhâsthâṇu, als Pfosten der Sabhâ, bezeichnete. Da war vor allem die ernste, eindrückliche Lehre und Warnung am Platze, die das Spielerlied des Rigveda enthält und die gewiß auf keine andere Weise besser zur Geltung gebracht, tiefer und wirksamer eingeprägt werden konnte, als durch die mimische, dramatische Darstellung. Wenn ein höher befähigter, solcher Aufgabe gewachsener Darsteller und Sänger, in entsprechendem Aufzug, dies tief empfundene, so durch und durch wahre, ergreifende Lied vor der Festversammlung zu mimischem Vortrag brachte, da mochte wohl manches Herz gepackt und im Innersten erschüttert werden, mancher Hörer sich an diesem Bilde des Elends, das die Würfelleidenschaft zur Folge hat, ein warnendes Exempel nehmen. Es paßte nirgends besser hin als in das Fest der Anlegung des Feuers der Sabhâ. Sobald wir aber unserem Liede diese Rolle eines mimischen Zwischenspiels bei einem Opferfeste zuerkennen, dann kann es auch in keiner Weise mehr anstößig und auffällig erscheinen, daß dieses Lied in der Rigvedasammlung Aufnahme gefunden hat. Dann war es ja doch auch ein Stück des beim Opferfest zur Verwendung kommenden Liederschatzes, — mochte es auch kein Preislied der Götter, sondern nur ein mimisches Zwischenspiel bilden. Und damit wäre in einfachster und natürlichster Weise eine Rätselfrage gelöst, die über diesem Liede, wie auch noch anderen Liedern ähnlicher Art, ursprünglich zu schweben schien. Sind sie das, wofür ich sie halte und halten muß — Mimen, die die Mysterien der vedischen Zeit ergänzen und vervollständigen — dann gehören sie in den Rigveda hinein.

Und wird die Annahme eines solchen Mimus des Würfel-

spielers im Veda nicht noch leichter und natürlicher durch die entsprechende Tatsache, daß auch bei den Griechen in Mimus und Komödie, wie schon erwähnt, der Würfelspieler offenbar eine typische Figur war? Daß auch dort — wie wir aus Alciphron sehen — der unglückliche Spieler auftritt, der Hab' und Gut, und seine Kleider noch dazu, im Spiele verloren hat und nun sein Elend beklagen muß?[1] Es ist der gleiche Typus, hier wie dort, — hier griechisch, dort indisch geprägt. Ein Typus, den in primitiver Form schon die arische Urzeit gekannt haben mag. Denn — wie schon bemerkt — wo es Würfelspiel gab, da gab es auch ruinierte Spieler. Und wie den Mimus des betrunkenen Gewitterriesen und Götterhelden, wie den Mimus des Medizinmannes, so könnten wir uns ganz wohl auch den Mimus des unglücklichen Würfelspielers schon in der Urzeit ausgeführt denken, — selbstverständlich in primitiverer Form, als ein vedischer Dichter oder ein griechischer Komödienverfasser sie diesem Stoffe zu geben vermochte.

Zum Verständnis unseres Liedes muß bemerkt werden, daß das altindische, vedis he Würfelspiel mit Nüssen des Vibhîdakabaumes — Terminalia Bellerica Roxb. — gespielt wurde.[2] Daher sind die Würfel in luftiger Höhe geboren (pravâtejâ). Daher werden sie auch „die Braunen" genannt — nach der Farbe jener Nüsse.[3] Man nahm früher an, daß das Spiel

[1] Vgl. H. Reich, Der Mimus I, p. 306, Anm. 2.

[2] In späterer Zeit wird auch mit den sogen. pâçaka oder pâsaka gespielt. Das sind rechtwinklige vierseitige Prismen, ungefähr 7 cm lang und 1 cm hoch und breit. Nur die vier Langseiten sind mit Augen versehen. Eine dritte Art von Würfeln waren die Kauri-Muscheln. Vgl. Lüders, Das Würfelspiel im alten Indien, p. 17. 19.

[3] Ein Spezimen derselben habe ich vor mir, durch die Güte meines verehrten Herrn Kollegen, Prof. Dr. R. v. Wettstein. Sie zeigen als Farbe ein schönes Braun. Der Augenschein lehrt auch alsbald, daß diese Nüsse ganz ungeeignet dazu waren, nach Art unserer Würfel mit Augen bezeichnet zu werden. Sie haben gar nicht so scharf geschiedene Seitenflächen, sondern sind trotz einiger Rillen und Erhebungen doch mehr rundlichen Charakters. Bühler, der den Baum selbst gesehen, meinte, die Früchte desselben wären vielmehr Beeren als Nüsse zu nennen. Tatsächlich haben die Früchte von Terminalia Bellerica, wie Prof. v. Wettstein mich belehrt, im unreifen Zustande den Charakter von Steinfrüchten, d. h. eine fleischige Hülle und einen Steinkern, — analog wie unsere Pflaumen. Wenn

auf einem Spielbrett oder Spieltisch vor sich ging, in welchem sich eine Rinne (iriṇa) befand, wo die Nüsse hinein geworfen wurden. Doch hat Lüders neuerdings gezeigt oder doch sehr wahrscheinlich gemacht, daß das sogen. adhidevana, für welches in unserm Liede als Synonym das Wort iriṇa gebraucht wird, vielmehr als eine mäßig vertiefte Grube im Erdboden zu denken ist, in welche die Würfel geworfen wurden. Es wurde mit dem sogen. sphya, einem armlangen Holzschwerte, ein Platz im Erdboden umritzt und durch Ausheben der Erde vertieft.[1] Ein Spieltisch existierte also gar nicht, und statt „Rinne" sagen wir jetzt wohl richtiger „Grube", wenn es sich auch wahrscheinlich nur um eine mäßige Vertiefung im Erdboden, resp. im Fußboden der Sabhâ, handelt.

Die Nüsse, mit welchen gespielt wurde, waren nicht etwa, wie man früher annahm, mit Augen oder Zahlzeichen versehen, vielmehr scheint das Spiel auf einem wesentlich anderen Prinzip beruht zu haben, wenn sich auch noch nicht alles mit voller Sicherheit erkennen läßt. Es wird stets mit einer größeren Zahl von Würfeln oder Nüssen gespielt. Nach unserem Liede scheinen es 53 gewesen zu sein, wenn wir der bisher vorwaltenden Interpretation des achten Verses uns anschließen. Lüders vermutet dreimal fünfzig, was also 150 Würfel im ganzen ergeben würde.[2] Beim rituellen Würfelspiel werden 49 Würfel angegeben, bei demjenigen der Königsweihe eine

die Frucht reift, nimmt die fleischige Hülle einen holzartigen Charakter an und bleibt geschlossen, so daß nun die reife Frucht von den Botanikern als eine umhalsende Steinfrucht oder als eine Nuß — im weiteren Sinne — bezeichnet wird. — Eine nah verwandte Spezies, Terminalia Chebula, die in Indien noch häufiger sein soll als T. Bellerica, zeigt nach Prof. v. Wettsteins Angabe mehr oder minder deutlich 4, resp. auch 5 Flächen an ihrer Frucht. Doch ist auch diese nicht wohl nach Art unserer Würfel verwendbar. Immerhin beziehen sich wohl auf diese Spezies die Angaben von den 4, resp. 5 Flächen der Vibhîdaka-Nuß bei unseren Autoren. Der Beiname Chebula sieht volkstümlich aus und dürfte aus einem der indischen Volksdialekte entnommen sein. Ob dies Chebula wohl mit dem sanskritischen Adjectiv capala „beweglich, schwankend, unbeständig" zusammenhängt? Das wäre keine unpassende Bezeichnung des Würfels.

[1] Vgl. Lüders, Das Würfelspiel im alten Indien, p. 12. 14.

[2] Vgl. Lüders, Das Würfelspiel im alten Indien, p. 24. 25.

noch sehr viel größere Anzahl.[1] Wenn der Spieler nun durch seinen Wurf eine durch vier teilbare Anzahl von Würfeln auf dem Spielplatze erreicht, dann war das der beste, der gewinnende Wurf — kṛita genannt. Blieben bei der Teilung durch vier noch drei Würfel übrig, dann war das der nächstbeste Wurf — tretâ genannt; wenn zwei, der drittbeste Wurf, dvâpara; wenn bloß einer, der schlechteste, gefürchtetste Wurf, kali, vielleicht auch ekapara genannt.[2] Kali spielt, ganz leibhaftig personifiziert, als der böse Geist des Würfelspiels noch in der Erzählung vom Nala bekanntlich eine wichtige Rolle. Er fährt in den König, der fortan beständig im Spiel verliert, bis er ganz ruiniert ist. Später wird dann dieser böse Geist gebannt. Nachdem Nala die rettende Zählekunst erlangt hat, verläßt ihn Kali und fährt in den Vibhîdakabaum.

Bei einer Abart des Spieles scheint die Möglichkeit einer Teilung durch fünf den besten Wurf bestimmt zu haben, wobei sich dann natürlich vier schlechtere Würfe ergaben, mit einem Überschuß von je 4, 3, 2 oder 1 Würfel bei solcher Teilung.[3]

In unserem Liede re[illegible]et der unglückliche Spieler die Schar der Würfel in beweglichen Worten an. Er bittet und beschwört sie, Frieden zu machen, sich seiner zu erbarmen, ihn frei zu geben aus dem furchtbaren Banne, der ihn gefangen hält und zugrunde richtet. Und er wendet sich zuerst mit seiner Beschwörung an den Führer der großen Schar, den König des Haufens. Es ist denkbar, daß er damit die auf dem Spielplatz als hüpfend und springend geschilderten wirklichen Würfel anredet und daß alles übrige dem Bereiche der Phantasie angehört. Es ist aber auch denkbar, wie mir scheint, daß bei einer mimischen Aufführung unseres Liedes eine Tänzerschar die dämonischen Würfel leibhaftig darstellte. Erwägen wir, daß der Tanz ein wichtiges Ingrediens des ältesten Dramas bildete und daß das oft erwähnte Hüpfen und Springen der Würfel selbst zu einer solchen leibhaftigen Darstellung geradezu aufforderte, wobei sie als tanzende Dämonen er-

[1] Vgl. Lüders a. a. O. p. 51 flg. Beim rituellen Würfelspiel des Râjasûya werden für den König allein 400 Würfel weggeschüttet, wodurch diesem der Sieg gesichert ist; a. a. O. p. 53.

[2] Vgl. Lüders a. a. O. p. 52 flg. 64.

[3] Vgl. Lüders a. a. O. p. 54.

schienen, dann wird das vielleicht als nicht so ganz unwahrscheinlich gelten dürfen. Zu den tanzenden Würfeln gesellten sich aber vielleicht auch die Personifikationen der charakteristischen „Würfe", der sogen. Ayas, von deren Tanz im Atharvaveda ganz direkt geredet wird[1] — eine Vorstellung, die wohl schwerlich ganz aus der Luft gegriffen sein dürfte. Speziell dürfen wir eine solche Personifikation des bösen Kaliwurfes wohl in dem Führer, dem König der Würfelschar vermuten. Es kann unter diesem Heerführer und König (senânî, râjan) unmöglich einer von den Würfeln verstanden sein, denn diese sind sämtlich an Aussehen und Bedeutung einander ganz gleich, kein einziger tritt besonders hervor, sie bilden alle nur gleichwertige Wurf- und Zählobjekte Dagegen wird an verschiedenen Stellen des Veda von dem Kaliwurf gesagt, daß er der Herrscher oder König über die Würfel sei, oder auch, daß er die Würfe, die Ayas, beherrsche. Vor allem ist dies unzweifelhaft klar im Atharvaveda (7, 109, 1) ausgesprochen, wo es heißt:

Verehrung hier dem furchtbaren Braunen, der der Herrscher über die Würfel ist; mit Butter beschenke ich den Kali! Er soll uns gnädig sein bei diesem (Spiele).[2]

Diese Beschwörung erinnert so lebhaft an die entsprechende Beschwörung in unserm Rigvedaliede, mit welcher sich der unglückliche Spieler an den Herrscher und König der Würfelschar wendet, daß wir meines Erachtens kaum daran zweifeln können, auch hier sei Kali gemeint. Und das ist gewiß um so wahrscheinlicher, als Kali ja auch noch an anderen Stellen des Veda uns in gleicher oder ähnlicher Eigenschaft begegnet,[3]

[1] AV 4, 38, 3 wird von der Apsaras gesagt: yâ áyâiḥ parinṛítyati, d. h. die mit den Ayas zusammen tanzt.

[2] AV 7, 109, 1 idám ugrâya babhráve námo, yó akshéshu tanûvaçî / ghṛiténa kálim çikshâmi sá no mṛiḍâtîdṛíçe. //

[3] Im Çatap.-Br. 5, 4, 4, 6 heißt es: „Dann wirft er ihm die fünf Würfel in die Hand (sprechend): „Du bist der Herr! Diese fünf Weltgegenden sollen sich dir zurüsten!" Der Kali ist ja Herr über die Würfe (Ayas); er herrscht ja über alle die Würfe usw. (esha vâ ayân abhibhûr yat kalir, esha hi sarvân ayân abhibhavati). — In der Tâittirîya Saṃh. 4, 3, 3 finden wir die Würfe oder Ayas in folgender Reihe aufgeführt: 1. kṛita, 2. tretâ, 3. dvâpara, 4. âskanda, 5. abhibhû, d. h. der Herr, der Übermächtige. Kein Zweifel, daß

während meines Wissens kein andrer Wurf, kein andrer Aya, geschweige denn einer der Würfel selbst, ähnlich bezeichnet wurde. Und wenn in der Erzählung von Nal der arge Kali geradezu wie der böse Geist des Würfelspiels auftritt, die Verkörperung seiner dämonischen, zugrunde richtenden Macht, dann scheint mir auch diese spätere Vorstellung noch zu derjenigen des Veda zu stimmen. Und ich finde es keineswegs anstößig, sondern durchaus passend, wenn der schlimmste, der Verderben bringende Wurf als Herr und König des Würfelspieles erscheint,[1] zumal in einem Liede, das — wie unser

dieser letztere der Kali-Wurf ist, der schlechteste Wurf, der hier denselben Namen trägt, welcher ihm in der eben angeführten Stelle des Çat.-Br. ausdrücklich als Epitheton vindiziert wird. Hier liegt das Spiel mit der Fünfteilung vor; kṛita bezeichnet offenbar den besten, den gewinnenden Wurf, wie bei der Vierteilung; tretâ und dvâpara — der Gewohnheit gemäß, trotz der widersprechenden Etymologie, die nächstbesten Würfe. An vierter Stelle ist âskanda eingeschoben. An fünfter und letzter steht abhibhû, d. h. Kali. — In der Vâjasaneyi-Saṃhitâ 30, 18 wird Kali offenbar als aksharâja „Würfelkönig" bezeichnet (vgl. Lüders a. a. O. p. 41 flg.). Die Reihenfolge ist hier aber eine andere, nämlich 1. aksharâja, 2. kṛita, 3. tretâ, 4. dvâpara, 5. âskanda. Ich glaube, daß die Bedeutung der Namen auch hier die gleiche ist, wie in der Tâitt.-S. und daß der Kali-Wurf nur darum an die Spitze gestellt ist, weil er als „Würfelkönig" bezeichnet ist und darum den Vorrang zu verdienen schien. Auf keinen Fall könnte diese Stelle größere Autorität beanspruchen als diejenige der Tâitt.-S. Eher wohl umgekehrt.

[1] Lüders nimmt an, daß bei dem Spiel mit der Fünfteilung (a. a. O. p. 54) Kali als der beste Wurf die oberste Stelle inne hat und daß er darum Würfelkönig und Herr über die Ayas genannt wird. Ich halte das für einen Irrtum des ausgezeichneten Forschers, dessen Abhandlung über „Das Würfelspiel im alten Indien" im übrigen als bahnbrechend und grundlegend bezeichnet werden muß. Die Anordnung der 5 Würfe in der Vâj.-S. 30, 18 scheint für die Ansicht von Lüders zu sprechen, allein diejenige in der Tâitt.-S. 4, 3, 3 spricht ebenso bestimmt dagegen, — und ich halte es für durchaus unmöglich, daß der perhorreszierte böse Kali-Wurf bei der Abart des Spieles, mit der Fünfteilung, den besten Wurf hätte bezeichnen können. Nach meiner Meinung bedeutete, bei der Vierteilung wie bei der Fünfteilung, im indischen Würfelspiel kṛita stets den gewinnenden, besten Wurf, Kali den verlierenden, schlechtesten. Bei der Fünfteilung wird nur an der 4. Stelle âskanda eingeschoben, wie das die Reihe in der Tâitt.-S. anschaulich macht. Bei dieser Art, die Sache anzusehen, löst sich auch die Schwierigkeit, in welche Lüders

Spielerlied — das Furchtbare, Dämonische, Verderbliche des Spieles mit brennenden Farben ausmalt. Ein kühneres Spiel der Phantasie könnte uns dazu führen, in die Tänzerschar der personifizierten Würfel und Würfe, der Akshas und Ayas, auch die Gestalt der Apsarasen gelegentlich sich mischend zu denken. Erwägen wir, daß diese himmlischen Nymphen gerade im ältesten indischen Drama aller Wahrscheinlichkeit nach als Tänzerinnen und Darstellerinnen die wichtigste Rolle spielten, daß ihre Beziehung zum Würfelspiel — als dessen Glücksgöttinnen — eine sehr nahe ist, daß endlich, wie wir bereits gesehen haben, eine Stelle des Atharvaveda ganz direkt sagt, die Apsaras tanze mit den Ayas umher, — dann wird man eine solche Idee vielleicht doch nicht für gar zu phantastisch erachten.[1] Mir ist sie nicht unwahrscheinlich, wenn auch unser Spielerlied zu einer solchen Vermutung keinerlei Stütze bietet und wir selbstverständlich die Möglichkeit offen lassen müssen, daß eine solche Erweiterung der Tänzerschar durch das wichtigste, hierher gehörige weibliche Element des Volksglaubens und Mythus nur gelegentlich stattfand.

Wir sind jetzt wohl so weit, daß sich der Text unseres Spielerliedes unmittelbar wird verstehen lassen. Ich gebe denselben hier in meiner Übersetzung.

(a. a. O. p. 56. 57) bezüglich unseres Spielerliedes RV 10, 34 hineingerät und die er bei seiner Anschauung nicht zu lösen vermag. Im Spielerliede ist ganz offenbar krita als der Gewinn, der gewinnende Wurf bezeichnet (Vers 6), und doch erscheint dann der „Würfelkönig“, den Lüders für Kali in seiner Eigenschaft als gewinnender Wurf, bei dem Spiel mit der Fünfteilung, hält. Das widerspricht sich offenbar. Nicht aber, wenn man Kali hier, wie immer, als den schlimmsten Wurf nimmt.

[1] Lüders a. a. O. p. 8 sagt bei Besprechung des Atharvanliedes 4, 38, in welchem die Apsaras als Glücksgöttin des Würfelspiels angerufen wird und — nach Vers 3 — mit den Ayas umhertanzt: „Man dachte sich also die Apsaras offenbar als in der Luft tanzend und mit unsichtbaren Händen die Würfel, während sie in der Luft schwebten, so wendend, daß sie zum Glücke für den begünstigten Spieler fielen.“ — Das ist möglich. Die mimische Darstellung eines Tanzes der Apsaras mit den Würfeln und den Ayas hätte diese Vorstellung nur noch lebendiger, gleichsam drastisch, zur Anschauung gebracht.

RV 10, 34.

Der unglückliche Spieler (tritt auf und klagt):

1. Die Würfel, hoch auf luft'gem Baum geboren,
Berauschen mich, hier in der Grube rollend!
Wie der Genuß des berggebornen Soma
Gefällt mir der aufregende Vibhîdaka.[1]

2. Sie zankte nie mit mir, nie war sie zornig,
Nein, freundlich war sie mir und den Genossen!
Des Würfels wegen, der um eins zu viel war,[2]
Hab' ich mein treu ergeb'nes Weib verstoßen!

3. Nun haßt die Schwieger mich, mein Weib verstößt mich,
Nicht findet der Bedrängte noch Erbarmen;
Gleichwie ein Roß, das theuer, aber alt ist,[3]
So bringt der Spieler wahrlich keinen Nutzen.

4. Andre umarmen nun das Weib des Mannes,
Nach dessen Gut der rasche Würfel gierte;[4]
Vater und Mutter, alle Brüder sprechen:
Nicht kennen wir ihn! Führt ihn fort in Banden!

[1] Weil die vom Vibhîdakabaum stammenden Würfel den Spieler aufregen, bezeichnet er hier den Baum selbst als „aufregend".

[2] Der Würfel, der um eins zu viel ist, bringt — wie wir gesehen haben — den schlechtesten Wurf, den Kali-Wurf zustande. Durch diesen bösen Wurf hat der Spieler sein Weib verloren. In freier Übersetzung könnte man daher wohl auch sagen: „Ach, um des bösen Kaliwurfes willen" usw. Vielleicht beschuldigt der Spieler aber absichtlich bloß den einen Würfel, der bei diesem Wurf zu viel ist, als Ursache seines Unglückes, — nicht Kali selbst, den gefürchteten, vor dem er sich in angstvoller Verehrung, als vor dem Könige der Würfelschar, beugt (vgl. unten Vers 12). — Es erscheint als ein feiner psychologischer Zug, daß der elende, tief beschämte Spieler die Gattin zuerst kaum zu erwähnen wagt, nur von „ihr" redet. Und menschlich rührend ist sein Lob ihrer Güte und Langmut.

[3] Ein altes Roß, das viel gekostet hat, aber zu nichts zu gebrauchen ist.

[4] Nach dessen Besitz der rasche Würfel begierig war und den er tatsächlich um denselben gebracht hat.

5. Nehm' ich mir vor: Ich geh' nicht mehr mit ihnen![1]
Dann zieh'n die Freunde ab, ich bin verlassen, —
Da tönt der Klang der Braunen, wie sie fallen!
Hin eil' ich, wie zum Stelldichein die Buhle.

6. Zum Spielhaus geht der Spieler, mit sich redend:
Heut werd' ich siegen! — und er reckt sich höher;
Die Würfel steigern nur noch sein Begehren,
Und schenken den Gewinn dann doch dem Gegner!

7. Die Würfel haben Stacheln, bohren ein sich,
Sie sind Betrüger, die uns quälen, brennen!
Sie geben Eitles — Sieg und dann Vernichtung!
Und dennoch sind sie honigsüß dem Spieler.

8. Es hüpft und springt die Schar der Dreiundfünfzig,[2]
Gleich Savitar beachten sie die Satzung;
Nicht beugen sie dem Zorn sich des Gewalt'gen,
Sogar der König zollt Verehrung ihnen.

9. Sie rollen nieder, hüpfen in die Höhe,
Den Handbegabten ohne Hände zwingend;[3]
Die Zauberkohlen, in der Grube rollend,
Kalt, wie sie sind, verbrennen doch das Herz sie.

10. Es grämt sich das verlass'ne Weib des Spielers,
Die Mutter auch des Sohnes, der umher irrt;

[1] Abweichend von andern Forschern sehe ich in dem schwierigen davishâṇi eine Form der Wurzel du „gehen". Der Spieler nimmt sich vor, nicht mit den Genossen ins Spielhaus zu gehen, dann aber kann er dem Drange doch nicht widerstehen. Vgl. meine Besprechung der Stelle in der Wiener Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XIII (1899), p. 119—122.

[2] Dies die gewöhnliche Übersetzung von tripañcâçâḥ, die sich auch kaum anfechten läßt. Lüders vermutet dafür drei mal fünfzig (a. a. O. p. 24. 25), was ebenfalls nicht unmöglich ist, mir jedoch weniger wahrscheinlich vorkommt, da es von den 49 Würfeln des rituellen Spiels weiter abliegt. Das Spiel bei der Königsweihe mit seiner sehr viel größeren Anzahl von Würfeln ist wohl mit besonderem Maßstabe zu messen.

[3] Es erscheint als ein Wunder, daß die Würfel, obwohl sie keine Hände haben, den mit Händen versehenen Spieler bezwingen, ebenso daß sie, obwohl doch kalt, wie glühende Kohlen sein Herz verbrennen.

Verschuldet, voller Angst, nach Schätzen suchend,
Schleicht er bei Nacht in andrer Leute Häuser.[1]

11. Erblickt ein Weib er, o das schmerzt den Spieler, —
Die Gattin andrer, ihre blüh'nde Wohnstatt!
Frühmorgens schirrt er schon die braunen Rosse, —
Erlischt das Feuer, sinkt der Wicht zusammen.[2]

(Beschwörend.)

12. Er, der der Führer eures großen Heeres,
Der Oberkönig eurer Schar geworden,
Dem streck' ich die zehn Finger aus und schwör' es
Wahrhaftig hier — ich will das Geld nicht sparen![3]

13. (14.) O macht doch Frieden! Habt mit uns Erbarmen!
Zwingt uns nicht mehr so hart mit wildem Zauber!
Es lege euer Groll sich, eure Feindschaft!
Ein andrer mag verfallen eurem Ansturm.

Ein Priester oder Sänger (macht ermahnend den Abschluß):

14. (13.) Spiel' mit den Würfeln nicht! Bestell' den Acker!
Freu dich an dem Besitz und achte hoch ihn!
Da sind die Kühe, da dein Weib, o Spieler!
Das offenbart mir Savitar, der treue.[4]

Haben wir recht damit — wie ich nicht zweifeln kann —, dies Spielerlied als einen Mimus zu fassen, dann wird auch diese typische Gestalt des ruinierten Spielers durch vielfache Aufführungen sich ebenso tief dem Gedächtnis des Volkes eingeprägt haben wie andre Typen der mimischen Darstellung. Dann ist es vielleicht auch nicht unmöglich, daß die Geschichte von Nala und Damayantî im letzten Grunde auf diesen mimischen Typus zurückgeht und ursprünglich etwa eine hoch-

[1] Die Würfelleidenschaft läßt den Elenden zum Diebe werden.

[2] So übersetze ich mit den „Siebenzig Liedern"; vgl. dort p. 160. 161.

[3] Vgl. die Beschwörung AV 7, 109, 1; oben p. 389.

[4] Die Umstellung der beiden Verse findet sich auch schon in den „Siebenzig Liedern", p. 160. Sie ist zweifellos das Richtige.

poetisch ausgestaltete Variante desselben bildete: Der Spieler, der von Kali besessen und ruiniert, alles verloren hat und in der Verblendung zuletzt auch noch sein treues Weib verstößt. Beachtenswert ist es jedenfalls, daß bei den früher erwähnten Aufzählungen der treuesten und hingebendsten Frauen im Mahâbhârata die Damayantî neben mehreren Frauengestalten genannt wird, die — wie wir bereits gesehen haben — dem ältesten Drama, Mysterium und Mimus, angehören. So lebt in gewissem Sinne vielleicht — es ist nur ein „vielleicht" — der unglückliche Spieler unseres Liedes, in allerdings wesentlicher Umgestaltung, noch im König Nala fort.

XVI.

Die Frösche.

(RV 7, 103.)

Eine der originellsten Schöpfungen des Rigveda ist ohne Zweifel das bekannte Lied von den Fröschen, deren lustiges Treiben zu Beginn der Regenzeit geschildert wird. Der Dichter — kein anderer als der berühmte Vasishṭha — vergleicht das Quaken der Frösche mit dem Gesang der Priester, die das Somafest feiern und bei nächtlicher Weile um die gefüllte Kufe herum sitzen. Zum Schluß werden die Frösche als Spender reichen Gutes gefeiert. Auch dieses Lied ist bei uns lange Zeit falsch verstanden und gedeutet worden. Man hielt es für eine Satire auf die Brahmanen, die sich beim Somafest berauschen und in der Schule plärren, ohne irgendwie wahrscheinlich machen zu können, wie ein solches Spottlied dazu gelangen konnte, in dem zweifellos von Priestern redigierten Rigveda Aufnahme zu finden. Und nun sollte noch gar der berühmteste priesterliche Sänger des Rigveda selbst ein Lied mit solcher Tendenz verfaßt haben! Für eine Satire dieser Art erklärte trotzdem schon Max Müller unser Lied in seiner History of ancient Sanskrit Literature,[1] und Muir billigte offenbar diese Ansicht, ebenso wie die Herausgeber der „Siebenzig Lieder“,[2] und manche andre. Die Siebenzig Lieder bemerken dazu, der „Witz“ scheine den Brahmanen keinen Anstoß gegeben zu haben. Doch wenn wir auch gern dem priesterlichen Dichter Vasishṭha Humor und Selbstironie genug für den tatsächlich vorliegenden Vergleich zutrauen wollen, so ist es doch schwer denkbar, daß ein bloßer Witz, ein Spaß,

[1] Vgl. daselbst p. 494 flg. (1859).

[2] J. Muir, Sanskr.-Texts V. p. 435; Siebenzig Lieder, p. 170; Graßmann, I, p. 379.

eine Satire derart von ihm geschaffen und im Rigveda aufgenommen wäre, wenn die Sache nicht auf einem tieferen Grunde beruhte. Daß das letztere tatsächlich zutrifft, hat schon mehrere Jahre vor dem Erscheinen der „Siebenzig Lieder" Martin Haug ziemlich klar ausgesprochen.[1] Nach ihm liegt hier nur scheinbar eine Satire vor. Die Frösche und die Brahmanen werden nur darum zusammengebracht, weil beide Beziehung zum Regen haben: „Die Frösche zeigen durch ihr Quaken an, daß Regen gefallen ist; während die Brahmanen durch Auspressung und Darbringung des Somasaftes den Donnergott Indra so stärken und kräftigen, daß er die Dämonen in der Luft schlagen, die Wolkenburg spalten und der lechzenden Erde den fruchtbringenden Regen spenden kann. Das Lied wird in Verbindung mit dem vorhergehenden, an den Regengott (Parjanya) gerichteten, jetzt noch zur Zeit großer Dürre gebraucht, wenn der heißersehnte Regen nicht kommen will. Zwanzig bis dreißig Brahmanen gehen an einen Fluß und rezitieren diese beiden Hymnen, um den Regen herab zu locken."

Besonders die letztere Mitteilung ist höchst interessant. Das Lied wird also noch bis in die Gegenwart hinein von den Brahmanen als ein Regenzauber verwendet! Und das ist auch offenbar die ursprüngliche Bedeutung des Liedes, darin liegt die Berechtigung für sein Auftreten in der Sammlung des Rigveda, — und dies um so mehr, als wir nach dem Inhalt des Liedes wohl eine Art ritueller Verwendung desselben zu Beginn der Regenzeit vermuten dürfen. Rituell wohl noch mehr in dem Sinne eines alten volksmäßigen Brauches, ähnlich dem von uns früher behandelten Fruchtbarkeitsdrama von Agastya und Lopâmudrâ, oder dem vermuteten Drama von Ṛishyaçṛiñga, das ja gerade auch ein Regenzauber war. Episodisch eingeschoben, wie diese, in ein Somaopfer, das zu jener Zeit abgehalten wurde. Und wenn das Lied heute nur noch ad hoc in Zeiten der Dürre rezitiert wird, um Regen zu schaffen, dann vergleicht sich dies Verhältnis ja wohl unserem Notfeuer, das sich bis in die neuere Zeit hinein lebendig erhalten hat, doch nur noch ad hoc in Zeiten großer Not und Krankheit

[1] Vgl. M. Haug, Brahma und die Brahmanen, München 1871, p. 12.

unter dem Vieh erzeugt wird, während es ursprünglich das regelmäßige rituelle Neufeuer im Frühling oder zur Sonnwendzeit war.

Das Somaopfer können wir heute wohl noch in anderem Sinne, wie Haug andeutet, als ein Regen herbeischaffendes Opfer bezeichnen. Es scheint, daß das Rinnen der Somatropfen bei der Kelterung, in den Liedern oft mit dem Rinnen der Regentropfen verglichen, an sich schon, symbolisch, eine Art Regenzauber darstellen sollte,[1] ähnlich wie die Erzeugung des Opferfeuers die Erzeugung des Sonnenfeuers darstellt und in symbolischer Weise das Aufgehen der Sonne bewirken sollte. Zu diesem, dem höheren Ritus angehörigen Regenzauber wäre dann — so läßt sich wohl vermuten — verstärkend noch der mehr volksmäßige, wahrscheinlich ältere Brauch der Anrufung der Frösche hinzu getreten.

Die Bedeutung der Frösche in diesem Zusammenhang können wir heute wohl besser und tiefer verstehen, als dies s. Z. Haug möglich war. Daß die Frösche durch ihr Quaken das Fallen des Regens anzeigen, ist gewiß zu wenig gesagt. Die vergleichende Ethnologie lehrt uns den Frosch als ein dämonisches, zauberhaftes Tier kennen, das nach dem Glauben so mancher primitiven Völker Regen herbeischafft und dadurch weiter Wachstum, Gedeihen und Wohlstand fördert, ja auf diesem Wege auch förmlich zum Vegetationsdämon werden kann. Die Zusammenhänge sind so naheliegend, daß solcher Glaube sich fast von selbst erklärt. Auf einer Stufe, wo der Mensch überhaupt geneigt ist, in den Tieren dämonische Wesen, übernatürliche Kräfte zu vermuten, die er je nach ihrer Eigenart mit gewissen Naturerscheinungen in Verbindung bringt und sich bei denselben mitwirkend denkt, war es fast unvermeidlich, daß der Frosch mit Wasser und Regen in Zusammenhang gebracht wurde. So glauben die Cora-Indianer, daß der Frosch durch List die Wolken in das Land ruft.[2] Da die Laubfrösche schreien, wenn Regen bevorsteht, sagt bei uns der Volksglaube,

[1] Vgl. Oldenberg, Rel. des Veda, p. 459. 506. 507 flg. 603. — Hillebrandt, Vedische Mythologie I, p. 362.

[4] Macdonell, Vedic Mythology p. 151: „Frogs awakened by Ethnologie (1906) p. 959.

wenn man einen Frosch töte, gebe es Regen.[1] Offenbar denselben Grund hat das Kneipen und Stechen eines Frosches in Böhmen beim Frühlingsfeste des Pfingstlings oder Pfingstkönigs. Der Frosch wird dann nachher geköpft. Vielfach werden Frösche vorher an den Maibäumen aufgehängt, dann geköpft und unter das Volk geworfen.[2] Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß diese Tötung der Frösche analog der wohlbekannten Tötung verschiedentlicher Vegetationsdämonen zu beurteilen ist und daß also der Frosch hier ganz die Rolle eines solchen Dämons spielt.

Das sind wirkliche Frösche. Es kann aber auch gelegentlich die Kornmutter oder Kornalte, also der mythische weibliche Vegetationsdämon, Froschgestalt zeigen, z. B. in Galizien: „Die Stara Babka, welche im Getreide sitzt, hat den Leib eines Menschen und den Kopf eines Tieres, meistens eines Frosches.“[3] Und ebenso erscheint anderwärts wohl auch der mimische Vertreter des Vegetationsdämons als Frosch, resp. Laubfrosch. Zu Vardegötzen in Hannover treten am ersten Pfingstfeiertag der Hedemöpel, der Laubfrosch und die Greitje auf. Hedemöpel ist der Vertreter des Vegetationsalten vom vergangenen Jahre, Laubfrosch (Looffrosch) dagegen der Darsteller des im Frühling wieder einziehenden Wachstumsgeistes, von oben bis unten mit dicht belaubten Zweigen und grünen Blättern bewickelt und mit einem mächtigen Phallus ausgerüstet, der aber in Gegenwart von Honoratioren abgeschnallt wird. Beide kämpfen darum, wer mit der Greitje tanzen soll. Natürlich siegt Laub-

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus (Wald- und Feldkulte I), p. 355, nach Kuhn, Westfälische Sagen II, 80, 244. Der gleiche Volksglaube bei den Walachen, s. ebda., Anm. 2.

[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 354. 355. — Wer von den Hüterbuben in Österreich zu Johannis verschläft und zu spät austreibt, ist der „Froschschinder“. Ebenso heißt es zu Egsdorf bei Teupitz (Norddeutschland), wessen Kuh zu Pfingsten zuletzt ausgetrieben wird, der müsse „Padden schinden“. S. Mannhardt a. a. O. p. 355. 356 Anm. Man sieht daraus, daß in Norddeutschland wie in Österreich das Schinden der Frösche an jenen Festtagen etwas Geläufiges war. Man scheint das häßliche Amt gern einem Burschen übertragen zu haben, der sich verspätet hatte und daher was auf sich nehmen mußte.

[3] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen (Straßburg 1884), p. 301.

frosch, der Vegetationsdämon des jungen Jahres. Hedemöpel wird vertrieben und Laubfrosch umarmt die Greitje und „tanzt zu allgemeinem Jubel mit ihr unter Küssen und oft sehr indezenten Pantomimen".[1] Wir haben somit, wie es scheint, bei europäischen Ariern drei Stadien der Entwicklung vor uns: 1. den wirklichen Frosch, als dämonisches Tier gedacht, als Vegetationsdämon behandelt — die primitivste Stufe; 2. den mythischen Vegetationsdämon mit Froschkopf, resp. in Froschgestalt; 3. den mimischen Vertreter des jungen Vegetationsdämons als Frosch, resp. Laubfrosch, wenn auch nur durch den Namen so gekennzeichnet.

Dämonische Frösche und Kröten erscheinen vielfach bei europäischen Völkern, bei Germanen, Finnen und Esten u. a. m. als Hüter, Spender und Zuträger von allerlei Besitz und Reichtum.[2] Vielleicht gehören auch sie in entfernterer Weise mit dem Frosch als Vegetationsdämon zusammen, der als solcher ja Wachstum, Gedeihen und Wohlstand schafft.

Daß auch die Frösche unseres Rigvedaliedes dämonische, zauberhafte Eigenschaften haben, ist inzwischen schon mehrfach bemerkt worden. So von Oldenberg,[3] — so auch von Macdonell.[4] Am nächsten ist natürlich ihre Beziehung zum Regen. Es ist in dem Liede allerdings nicht gesagt, daß sie denselben bewirken und spenden. Allein die sicher bezeugte Verwendung dieses Froschliedes als Regenzauber bis in die Gegenwart hinein spricht deutlich genug und liefert den Beweis, daß zum mindesten als uralte Grundlage dieser Froschanrufung die primitive Vorstellung von dem dämonischen Ein-

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen, p. 142. 143.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Germanische Elben und Götter beim Estenvolk (Sitz.-Ber. der Wiener Ak. d. Wiss. 1906), p. 51 flg.

[3] Vgl. Oldenberg, Rel. d. Veda, p. 70: „Auch das bekannte Froschlied des Rigveda ist vielleicht eine Anrufung an die von der Regenzeit erweckten, wie opfernde Priester dem Jahreslaufe folgenden und insofern mit Zaubereigenschaften ausgestatteten Frösche." — Dazu Anm. 3: „Daß das Lied humoristisch aufzufassen sei, wird, wer die vedischen Poetenseelen kennt, nicht für ausgemacht halten."

[4] Macdonell, Vedic. Mythology p. 151: „Frogs awakened by the rains are in RV 7, 103 the object of a panegyric as bestowing cows and long life, and seem to be conceived as possessing magical powers."

fluß der Frösche auf den Regenfall anzusehen ist. Mit dem Regenzauber des Somaopfers kombiniert mußte sie besonders wirksam sein. Die Frösche werden aber, auch im Schlußverse des Liedes als Spender von allerlei Gütern, von Schätzen, Kühen und langdauerndem Leben gefeiert. Allerdings wird dieser Vers von den Herausgebern der „Siebenzig Lieder", wie auch von Graßmann, als ein späterer Zusatz von dem Liede abgetrennt und ausgemerzt, doch ganz ohne Grund und gewiß mit Unrecht. Die Anmerkung in den „Siebenzig Liedern" (p. 171) sagt: „Vers 10 ist angehängt, um dem Scherz das Ansehen eines Gebetsliedes zu geben." Allein wir wissen ja nun bereits, daß die Auffassung des Liedes als eines bloßen Scherzes durchaus ungenügend und irrig ist. Die Frösche sind alte Regenspender, Vegetationsdämonen und daher ganz konsequent auch Spender von allerlei Wohlstand, von Kühen und langem Leben. Der Regen nährt das Gras, das Gras die Kühe, die Kühe den Menschen. Hier ist kein kunstlicher späterer Zusatz, der eine Satire zu einem Gebetslied ummodeln soll, um ihr die eigentlich unberechtigte Aufnahme in die Sammlung des Rigveda zu erschleichen. Vielmehr steht alles im besten organischen Zusammenhang. Die Frösche mit den Priestern des Somaopfers, die Frösche mit dem Regen und darum weiter auch mit Wachstum, Wohlstand und allseitigem Gedeihen. Es zeigt dies Beispiel wiederum sehr deutlich, wie auch schon manches vorher behandelte, daß man sich gar sehr davor hüten sollte, auf oberflächliche Gründe hin den überlieferten Text des Rigveda willkürlich zu beschneiden und umzugestalten. Wir haben alle Ursache, diesen Text mit aller Ehrfurcht zu behandeln und nur da, wo unlösbare Widersprüche es vielleicht gebieterisch fordern, das kritische Messer anzulegen. Es gilt immer zunächst, den ernstlichen Versuch zu machen, die Lieder in ihrer überlieferten Form zu fassen und zu verstehen. Das wird sich in der Regel als fruchtbar erweisen, während allzu rasche Operation nur zu oft den Text schädigen und das Verständnis desselben hemmen wird.

Wenn wir das Lied im angedeuteten Sinne verstehen, — als Regenzauber, und daher natürlich Fruchtbarkeitszauber, da der Regen Wachstum und Gedeihen schafft, dann können wir uns auch durchaus nicht wundern, können es nicht einmal für

unrichtig halten, daß die indische Tradition in der Anukramaṇikâ als Gottheit dieses Liedes „die Frösche“ (maṇḍûkâḥ) bezeichnet. Sind die Frösche auch natürlich nicht Götter im Sinne der Kulturstufe, welche der Rigveda repräsentiert, so lebte doch offenbar der uralte Glaube fort, der auch in ihnen Träger dämonischer, übernatürlicher, das Naturleben beeinflussender und regierender Kräfte sah, welche man im Laufe der Entwicklung mehr und mehr den inzwischen erwachsenen, eigentlichen Göttergestalten zueignete, ohne daß dadurch die Nachwirkung älterer Vorstellungen einfach aufgehoben wäre. So erhielt sich neben dem Somaopfer, neben der Anrufung Indras und Parjanyas, auch die weit primitivere Anrufung der Frösche als Regendämonen, dämonisch wirkender Tiere, die als Vorläufer der Götter bezeichnet werden dürfen. Cum grano salis verstanden, darf man daher doch wohl von den Fröschen als der „Gottheit“ unseres Liedes sprechen.

Der Dichter Vasishṭha hat sich seiner Aufgabe mit Geist, Geschmack und Humor entledigt. Er, der geniale, geistig wie moralisch hochstehende Sänger der herrlichsten Lieder an Varuṇa, dem die erhabene Vorstellung von dem Ṛita, der ewigen, heiligen, von Varuṇa und seinen Brüdern aufrecht erhaltenen Weltordnung, der physischen wie der moralischen, so vertraut und geläufig war, — er konnte selbstverständlich die Frösche nicht mit den Augen eines primitiven Regendoktors ansehen, nicht volkstümlichen Aberglauben reproduzieren, wenn auch das ganze Lied als eine Anpassung des Dichters an uralte Tradition des Volkes gefaßt werden darf. Vasishṭha schildert in geistreicher Weise das fröhliche Treiben der Frösche zu Beginn der Regenzeit, mit all jenem feinen Natursinn, der ihn und die vedischen Dichter überhaupt auszeichnet. Er bringt nicht ohne Humor das quakende Wasservölklein in Vergleich mit seinen priesterlichen Kollegen, deren Somafeier den Regenfall bewirken soll. Und er versäumt nicht, zum Schluß deutlich auszusprechen, daß die Frösche Wohlstand, Besitz und Gedeihen spenden und fördern, — diese altvolkstümliche Vorstellung tritt aber wohl bewußt und absichtlich gegenüber einer höheren, künstlerischen Behandlung des Gegenstandes stark in den Hintergrund. Indem der alte Frosch-Regenzauber von einem Dichter wie Vasishṭha neu geformt, neu geprägt wurde, mußte er not-

wendigerweise sich wesentlich umgestalten. Was er an naivem, elementarem Volksglauben fallen ließ, wurde durch andere Vorzüge reichlich ersetzt.

Ein Regenzauber aber sollte das Lied sein. Das war es und ist es geblieben bis in die Gegenwart hinein, wie wir bereits gesehen haben. Sehr passend aber lassen nach Haug's Angabe die Brahmanen der Rezitation desselben jenes kleine Lied an Parjanya, den Regen spendenden Himmelsgott, vorausgehen, das ihm auch in der Sammlung des Rigveda voransteht. Ich übersetze das letztere Lied, wie folgt:

RV 7, 102.

1. Singt dem Parjanya euer Lied,
Dem Sohn des Dyâus, der reichlich schenkt!
Grasreiche Weide schaff' er uns.

2. Parjanya, der die Leibesfrucht
Den Pflanzen, Rindern, Rossen schafft,
Und so den Menschenweibern auch,

2. Dem bringet nun in seinem Mund
Die honigsüße Spende dar!
Er schaff' uns Labung fort und fort.

Das merkwürdige Froschlied schließt sich diesem Liede um so natürlicher an, als dasselbe im ersten Verse ebenfalls des Parjanya gedenkt, der die Frösche ihr Lied anstimmen läßt. Ich gebe im Folgenden meine Übersetzung desselben:

RV 7, 103.

1. Sie lagen da das ganze Jahr,
Als Priester dem Gelübde treu;[1]
Ihr Lied, Parjanya weckt es auf,
Jetzt stimmten es die Frösche an.

2. Wenn Himmelswasser auf ihn nieder rieseln,
Der wie ein trockner Schlauch im Teiche daliegt,

[1] Schon hier beginnt der Vergleich der Frösche mit den Priestern. Brahmanen, die sich für eine Zeremonie vorbereiten, mußten schweigen. Dann erschallt ihr Gebet und Gesang. So lagen die Frösche schweigend da, nun beginnt ihr Quaken.

Dann, wie der Kühe Brüllen mit den Kälbern,
Tönt bald zusammen dort der Frösche Quaken.

3. Wenn's auf die Dürstenden herniederregnet,
Die Sehnenden — die Regenzeit ist kommen —
Ak, ak! geht's los[1] — und wie ein Sohn den Vater
Besucht und grüßet einer da den andern.

4. Freudig bewillkommt einer da den andern,
Wenn beide sich am Wasserguß berauschen;
Es hüpft und springt der Frosch im Regenschauer,
Der grüne mischt sein Lied mit dem gefleckten.

5. Wenn einer dann des andern Worte aufnimmt,[2]
Wie seines Lehrers Wort der Schüler nachspricht,
Dann ist's ein Chor von wohlgefügten Gliedern,
Wenn ihr lauttönend in den Wassern singet.

6. Der brüllt als Kuh, der meckert wie die Ziege,
Der eine ist gefleckt und grün der andre;
Verschieden sind sie, und doch eines Namens,
Vielfältig modeln sie beim Sang die Stimmen.

7. Wie Priester bei dem übernächt'gen Soma
Um die gefüllte Kufe ringsum singen,
So sitzet ihr um diesen Tag des Jahres,[3]
Ihr Frösche, der die Regenzeit heraufführt.

8. Wie Priester bei dem Soma singen sie ihr Lied,
Verrichten ihr Gebet zum Heil des Jahres;

[1] akhkhalîkṛ'itya, d. i. akhkhalî machend; vgl. Grimms Märchen „Der gute Handel", wo die Frösche beständig ak, ak! ak, ak! schreien.

[2] Die „Siebenzig Lieder" sagen: „Was einer vorsagt, plärrt der andere wieder", usw. In dem Texte liegt jedoch nichts, was den häßlichen Ausdruck „plärren" rechtfertigen könnte.

[3] Es ist ein kühner Vergleich, in welchem hier der die Regenzeit beginnende Tag mit der gefüllten Somakufe verglichen wird. Die Priester haben den Soma gekeltert und in die Kufe gegossen; die Frösche — so ergänzt sich der Gedanke von selbst — haben den Regen dieses Tages erzeugt und berauschen sich an ihm, wie die Priester am Soma.

Sie schwitzen wie Adhvaryus[1] bei dem Kessel,
Sie zeigen alle sich, versteckt bleibt keiner.

9. Die Götterordnung hüten sie des Jahres;[2]
Nie fehlen diese Männer, wenn es Zeit ist;
Wenn in dem Jahr die Regenzeit gekommen,
Erreicht ihr End' die heiße Glut des Sommers.

10. Der Brüller schenkte, und der Meckrer schenkte,
Der Fleckige, der Grüne schenkt' uns Schätze;
Die Frösche schenken Hunderte von Kühen,
Verlängern uns beim Somafest das Leben.

Es ist gewiß das Nächstliegendste, wenn wir uns die ursprüngliche rituelle Verwendung dieses Liedes ähnlich denken, wie sie Haug noch aus der Gegenwart berichtet, d. h. also daß eine Anzahl von Brahmanen an ein Wasser herantreten und das Lied rezitieren, welches dann als Regenzauber das Wasser vom Himmel herab locken soll. Haug läßt sie am Ufer eines Flusses singen. Wir müssen vermuten, daß die Rezitation des Liedes — wenigstens ursprünglich — an einem von Fröschen bewohnten Wasser, Teich, Pfuhl oder dgl. m. stattgefunden hatte. Es läßt sich aber vielleicht auch noch eine andre Verwendung desselben denken.

Wir haben auf deutschem Boden eine mimische Darstellung des jungen Vegetationsdämons kennen gelernt, der als „Laubfrosch" bezeichnet war und mit der Greitje einen indezenten Tanz aufführte. Nur sein Name charakterisiert ihn

[1] Die dienstthuenden Priester, welche das Materielle beim Opfer besorgen.

[2] Sie hüten die Götterordnung des Zwölfteiligen (dvâdaçâsya), d. h. des Jahres. Abweichend von dieser Interpretation der Stelle wollte H. Jacobi das Wort dvâdaçá durch „den zwölften (sc. Monat)" wiedergeben, was sprachlich allerdings noch näher liegt (vgl. Festgruß an Roth, p. 68). Er übersetzt: „Die heilige Ordnung hüten sie, vergessen nie des zwölften (Monats) rechte Zeit, die Männer". — Die wichtigen Schlüsse, welche Jacobi daraus auf ein altes, mit der Regenzeit beginnendes Jahr zur Zeit des Rigveda ziehen will, kommen für uns hier am Orte nicht wesentlich in Betracht.

als Frosch, die Laubumhüllung gibt ihn als Vegetationsgeist, der Phallus als Fruchtbarkeitsdämon zu erkennen. Verschiedene verwandte Vorstellungen sind hier zu einer phantastischen Gestalt kombiniert. Auf jeden Fall ist hier der Frosch als Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämon gedacht. In unserem Rigvedaliede aber erscheint ein ganzer Chorus von Fröschen, die offenbar als Regen- und Fruchtbarkeitsdämonen gedacht sind. Wirkliche Frösche, wie man sieht, — doch liegt der Gedanke nah, daß auch solch ein ganzer Chor auftreten mochte, entsprechend den Gewohnheiten so mancher primitiver Völker. Die bocksgestaltigen Satyrn des griechischen Dramas sind schließlich doch auch nichts andres als eine Schar theriomorphischer Fruchtbarkeitsdämonen. Gewiß ursprünglich einfach Böcke, dann Menschen mit Bocksattributen. Und wiederum liegt der Gedanke nah, daß auch der Chor der Frösche bei Aristophanes im letzten Grunde zurückgeht auf die primitive Übung eines Froschmimus oder Froschmaskentanzes, resp. auf einen Chor von Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen, die als Frösche gedacht und bezeichnet wurden, mochte ihre mimetische Darstellung dem nun entsprechen, oder — wie bei dem deutschen „Laubfrosch" — andersartig charakterisiert sein.

Der altattische Chortanz ist zum großen Teil ein Tiertanz. Neben den Fröschen hat Aristophanes seine Vögel, Wespen, Störche; der alte Komödiendichter Magnes hat auch seine Frösche, seine Vögel; Eupolis seine Ziegen, Archippus seine Fische, Plato und Kantharos ihre Ameisen usw. Es mag manches davon freie poetische Erfindung einer späteren Zeit sein; es mag betont werden, daß die Tänze dieser Chöre rein menschliche Tänze waren, die Tänzer bloß durch Tiermasken u. dgl. charakterisiert, im übrigen aber Menschen waren; daß somit diese Tiertänze von den wirklich mimetischen Tiertänzen und Tiermaskentänzen primitiver Völker erheblich abweichen.[1] Es wird dennoch wahrscheinlich bleiben, daß diese Tierchortänze der griechischen Dramatiker auf Tiertänze, resp. Tiermaskentänze einer primitiven Zeit zurückgehen. Speziell von Froschtänzen hören wir in Australien, in Mexiko und wohl auch in

[1] Vgl. Reich, Der Mimus I p. 480 flg.

Kamtschatka.[1] In Mexiko wurden sie zu Cholula, in der Vorhalle des Tempels von Quetzalcoatl aufgeführt. Da traten mimische Tänzer als Frösche auf, — ebenso als Käfer und Eidechsen —, hüpften quakend und pfeifend, genau nach Art der Tiere, die sie darstellten, über die Bühne.[2] Schon der Ort dieser Tanzaufführung, die Vorhalle des Tempels, bürgt wohl dafür, daß es sich hier nicht um ein bloßes dramatisches Divertissement, sondern um dämonische Tiertänze handelt. Und daß auch die Arier solche einst kannten, das scheinen mir doch schon die Satyrn der Griechen, die Julböcke des Nordens zu erweisen. Es liegt ganz im Bereiche der Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit, daß sie in der Urzeit auch dämonische Froschtänze aufführten, als deren letzte Reste der „Laubfrosch" in Hannover, die Frösche des Aristophanes und des Magnes zu gelten hätten. Es erscheint nicht unmöglich, daß auch das Froschlied des Vasishṭha in dem alten Brauch eines dämonischen, dem Regenzauber dienenden Froschmaskentanzes seine letzten Wurzeln haben könnte. Mehr aber läßt sich hier freilich nicht sagen. Es bleibt eine bloße Möglichkeit.

[1] Vgl. Reich a. a. O. p. 482. 487.

[2] S. Reich a. a. O. p. 482, Anm., nach Bancroft, The natives races Bd. II p. 291.

XVII.

Ein volkstümlicher Umzug beim Somafest.

(RV 9, 112.)

„Alles läuft nach Geld" — so betiteln die „Siebenzig Lieder" eines der merkwürdigsten Denkmäler des Rigveda. Ein kleines Lied, das seiner Originalität wegen seit lange schon viel Beachtung gefunden hat, ohne daß doch — wie mir scheinen will — die Eigenart desselben bisher richtig erkannt worden wäre. Die Anmerkung zu Geldners Übersetzung des Liedes charakterisiert dasselbe als eine „humoristische Auslassung" über das Treiben der Menschen, um Geld zu gewinnen.[1] Der Vater dieser Auffassung ist offenbar Roth, der schon lange vorher, fast ein Vierteljahrhundert vor dem Erscheinen der „Siebenzig Lieder", in den „Erläuterungen" zum Nirukta, eine Übersetzung des Liedes in prosaischer Form darbot, — allerdings mit Weglassung des sehr wichtigen und bedeutsamen vierten und letzten Verses.[2] Er spricht dort von „einem scherzhaft gehaltenen Liede", das „die verschiedenen Arten des Trachtens und Erwerbens beschreibt." Und diese Ansicht von der Sache ist auf lange hinaus für alle Forscher, für Erklärer und Übersetzer des Liedes bestimmend geblieben. Sie schien sich durch den Wortlaut desselben unmittelbar zu empfehlen. Sie wird offenbar auch von John Muir geteilt, der außer der wörtlichen prosaischen Übersetzung des Liedes auch noch eine freier gehaltene poetische darbot.[3] Auch Graß-

[1] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, übersetzt von K. Geldner und Ad. Kaegi, mit Beiträgen von R. Roth (Tübingen 1875), p. 167.

[2] Vgl. R. Roth, Yâskas Nirukta samt den Nighaṇṭavas, Göttingen 1852, Erläuterungen p. 74.

[3] Vgl. J. Muir, Original Sanskrit Texts, etc. Vol. V, London 1872, p. 424. 425.

mann bezeichnet das Lied als ein humoristisches, das ursprünglich nicht unter die Somalieder gehöre, da es mit dem Soma nichts zu tun habe. Auch er läßt den letzten Vers — wie Roth im Nirukta — ganz weg und hält ihn für später hinzugefügt. Er setzt noch hinzu, auch der Sinn dieses Verses sei „nicht recht dem Liede angemessen, da das Streben nach Erwerb nicht hervortritt.“[1] Dies letztere ist gewiß richtig, doch wäre es besser gewesen, statt solcher Verstümmelung des über lieferten Textes vielmehr die Frage aufzuwerfen, ob Inhalt und Charakter des Liedes denn wirklich schon mit Roths Auffassung desselben endgültig erledigt sei. Doch wir standen alle zunächst unter dem Banne dieser letzteren, und daraus ergab sich von selbst, daß nicht nur mehrfach der Schlußvers weggelassen, sondern vor allem fast durchweg der Refrain ausgemerzt wurde, der jedem Verse angehängt ist. Schien doch dieser Refrain — „o Soma, ström' dem Indra zu“ — so wenig wie irgend möglich zu einem im übrigen rein weltlichen, ja humoristischen Liede zu passen, das das mannigfaltige Treiben der Menschen und ihren Gelderwerb schildert. So habe auch ich mich seinerzeit dahin geäußert, der absolut nicht dazu passende Refrain sei wohl in späterer Zeit jedem Verse hinzugefügt, um den rein weltlichen Charakter des Liedes zu verwischen und ihm so ein Anrecht auf die Einreihung in die Sammlung der Rigvedalieder zu verschaffen, das ihm seiner ursprünglichen Natur nach durchaus nicht gebührte. So sollte nun das Lied an Soma als Gottheit gerichtet sein, — und gehörte doch gewiß ursprünglich nicht zu den geistlichen Liedern.[2]

Der erste, welcher der herrschenden Auffassung entgegen-

[1] Vgl. Graßmann, Der Rigveda, übersetzt usw., Bd. II, Leipzig 1877, p. 285. 464.

[2] Vgl. L. v. Schroeder, Indiens Literatur und Kultur, Leipzig 1887, p. 49. Ebenso sagt Muir a. a. O. p. 424 Anm. von dem Refrain, den er darum bei der Übersetzung wegläßt, daß derselbe „transforms the hymn into an adress to Soma“ und „is perhaps a later addition to an older song.“ Ähnlich Graßmann a. a. O. p. 285. Hillebrandt hat sogar in seiner Vedachrestomathie p. 34 den Refrain im Texte weggelassen. Nur Ludwig hat denselben in seiner Übersetzung (Nr. 1025) beibehalten, jedoch — wie schon Pischel hervorhob — ohne weitere Bemerkung. Seine Auffassung des Liedes scheint im übrigen mit derjenigen Roths ganz zusammen zu stimmen.

trat, war wiederum R. Pischel.[1] Er behielt nicht nur den Schlußvers bei — und zwar an der überlieferten Stelle —, sondern auch den von fast allen Forschern weggelassenen Refrain, und glaubte hier ein bei der Somapressung gesungenes Liedchen zu erkennen. Das erstere, die Wahrung des überlieferten Textes, war zweifellos richtig, — das letztere irrig, wie ich gleich zu zeigen suchen werde. Doch bevor ich in die Erörterung darüber eintrete, setze ich Geldners Übersetzung des Liedes hierher, — für alle diejenigen, welchen dieselbe, resp. der Urtext, nicht gegenwärtig sein sollte:

Alles läuft nach Geld.[2]

1. Verschieden ist der Leute Sinn,
Und mancherlei ist ihr Beruf:
Der Brahman wünscht den Opfertrunk,
Der Arzt und Wagner Riß und Bruch.

2. Der Schmied mit Reisig auf dem Herd
Und i der Hand den Flederwisch,
Mit Ambos und mit Feuersglut
Wünscht einen reichen Kunden sich.

3. (4.) Den leichten Wagen liebt das Pferd
Und seines Treibers muntern Schnalz,
Hirsutam rimam mentula,
Die Frösche loben sich den Pfuhl.

4. (3.) Ich bin Poet, Papa ist Arzt
Und Müllerin ist die Mama.
Wir treiben's in verschied'ner Art —
So jagen wir dem Gelde nach.

Bei dieser Übersetzung, welche zweifellos Roths Auffassung von dem Liede auch noch um die Mitte der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts widerspiegelt, ist zwar der Schlußvers nicht ganz ausgeschieden, doch hat er mit Vers 3 die Stelle wechseln müssen — offenbar weil so die angenommene Pointe des Liedes, der Gelderwerb in allerlei Berufsarten, klarer

[1] Vedische Studien, Band I (Stuttgart 1889), p. 107 flg.
[2] Vgl. Siebenzig Lieder des Rigveda, p. 167.

und kräftiger heraustritt. Pischel hat ganz recht, diese Umstellung zu beanstanden.[1] Ebenso recht, wenn er den Refrain beibehält und das Volkstümliche dieses Liedes, wie auch der drei nächstfolgenden Lieder, betont, die gleiches Metrum und gleichen Refrain zeigen.[2] Sie alle sollen seiner Meinung nach beim Somapressen gesungen worden sein. Das wollen wir zunächst dahingestellt sein lassen. Volkstümlich aber ist in der Tat der Ton unsres Liedes, für seine Volkstümlichkeit spricht auch der von einem Chorus zu singende Refrain, wie auch der Name des Verfassers: Çiçu Āñgirasa — ein Name, welcher offenbar zum Atharvaveda, dem volkstümlichsten der vier Veden, in naher Beziehung steht. Den Refrain streichen heißt aber so viel wie „die Lieder ihrer Eigenart völlig berauben."[3]

Das ist richtig. Das war mir auch bereits vor der Lektüre des Pischelschen Aufsatzes deutlich geworden — im Gegensatz zu meiner eigenen, früher geäußerten Ansicht. Aber muß dieser Refrain durchaus beim Pressen des Soma gesungen worden sein? Ich glaube nicht. Der Refrain zeigt doch wohl nur, daß das Lied während eines Somafestes gesungen wurde. „O Soma, ström' dem Indra zu!" — Das kann man gewiß und erst recht singen, wenn der Soma bereits fertig gepreßt worden ist und der göttliche Rauschtrank nun dem gewaltigen Töter des Vṛitra Becher um Becher dargebracht wird. In dem Liede selbst aber liegt durchaus nichts, was auf die Tätigkeit des Somapressens hindeutet oder mit ihr in irgendwelcher deutlichen Beziehung steht. Was haben der Arzt, der Wagner, der Schmied, die Müllerin — um zunächst bei dieser Bedeutung zu bleiben — mit dem Pressen des Somatrankes zu tun? was ferner das Pferd, der Phallus, der Frosch? Der Priester und der Sänger sind dabei freilich wohl an ihrem Platze, allein ganz ebenso bei jeder anderen Phase des Somafestes, so daß durch die Erwähnung dieser Personen weiter nichts bewiesen

[1] Er sagt darüber Ved. Stud. I p. 107. 108: „Die Zote in Strophe 4 gehört durchaus an den Schluß, wie dies sonst überall der Fall ist. Gerade darauf beruht der Effekt. Daß Strophe 4 nicht später hinzugefügt worden ist, versteht sich danach von selbst."

[2] Es kommen neben 9, 112 noch 9, 113, 1—5; 9, 113, 6—11 und 9, 114 in Betracht. Vgl. Pischel a. a. O. p. 107.

[3] Vgl. Pischel a. a. O. p. 107.

werden kann. Die Verbindung unseres Liedes mit der Somapressung besteht tatsächlich nur in einem dünnen Faden, den Pischel selbst gesponnen hat, der sich aber bei näherer Prüfung als durchaus nicht haltbar erweist, sondern bald in die Brüche geht. Er besteht in der besonderen Bedeutung, welche Pischel dem Wort upalaprakshîṇî beilegen will, welches Roth, und im Anschluß an ihn dann auch Geldner und andre Autoren, durch „Müllerin" wiedergaben. Mit einer Erörterung über die Bedeutung dieses Wortes beginnt darum auch Pischel (a. a. O. p. 108) seine kritischen Verbesserungen, und auch wir werden einer solchen eben darum nicht ausweichen können.

Yâska, unsere älteste Autorität für die Erklärung vedischer Ausdrücke, umschreibt das Wort upalaprakshiṇî durch saktukârikâ,[1] d. h. „Zubereiterin von Grütze", resp. eine Frau, welche saktú, d. i. grob gemahlene, geröstete Körner, insbesondere eine derartige Grütze aus Gerstenkörnern, herstellt. Kein Zweifel, daß Yâska bei dem Worte bloß an das Zerkleinern von Getreidekörnern denkt, — und das bleibt wichtig und bedeutsam, auch dann, wenn die von ihm versuchten Etymologien des Wortes sich nicht, oder doch nur teilweise halten lassen. In dem ersten Teile des Kompositums erkennt er unzweifelhaft richtig das Wort upala „der Stein", während er für das Schlußglied desselben zwischen zwei Etymologien schwankt, die wohl beide irrig sein dürften. Danach zerschlägt oder zermalmt wohl die Frau (das Getreide) auf den Steinen oder wirft (es) auf die Steine hin.[2] Devarâja und Sâyaṇa sind darin einig, daß die Frau Mehl macht (cûrṇayati), und im Anschluß an sie übersetzte dann Roth das Wort durch „Müllerin",[3] worin ihm Geldner und andre gefolgt sind. Das Schlußglied

[1] Vgl. Yâskas Nirukta 6, 6; Pischel a. a. O. p. 108; Petersburger Wörterbuch s. v. saktu.

[2] Vgl. Yâska, Nirukta 6, 5: upalaprakshiṇy upaleshu prakshiṇâty upalaprakshepinî vâ; prakshiṇâti bedeutet indessen eigentlich nicht „zerschlägt, zermalmt", sondern „zerstört, verdirbt, vernichtet", was gewiß keine passende Bedeutung ist.

[3] Vgl. Roth, Erläuterungen zu Yâskas Nirukta p. 74. Im Petersburger Wörterbuch (kürzere Fassung) ist das Wort durch „mit dem Mühlstein hantierend" wiedergegeben. Graßmann sagt in seinem Wörterbuch: „den oberen Mühlstein (dem unteren) anfügend;" in seiner Rigveda-Übersetzung „Müllerin"; Muir „a grinder of corn".

des Kompositums hat wohl zuerst Graßmann richtig von der Wurzel parc abgeleitet, die „verbinden, mischen“, namentlich aber auch „füllen, anfüllen“ bedeutet. Im Anschluß daran übersetzte Hillebrandt in seiner Vedachrestomathie das Wort durch: „den (oberen) Mahlstein füllend“ — und das war wohl die bisher relativ richtigste Wiedergabe desselben, nur daß da nicht von einem „oberen“ Mahlstein geredet werden kann. Denn darin hat Pischel gewiß recht, daß es unklar bleibt, wie man sich das denken soll und daß das Anfüllen höchstens von dem unteren Mahlsteine ausgesagt werden könne.[1]

Mit Recht betont Pischel, daß in altvedischer Zeit das Getreide noch nicht zwischen zwei Mühlsteinen zerrieben wurde, daß man es vielmehr mit der sogen. dṛishad zerschlug oder zermalmte, wie sich aus den Texten deutlich ergibt.[2] Es kann daher damals nur eine Art primitiver Handmühle gegeben haben, etwa nach dem Prinzip der späteren Mörser. Der dṛishad genannte Stein stellte dabei den Stößel dar, wahrend der untere, wohl ausgehöhlt zu denkende Stein den Mörser bildete und das zu zermalmende Getreide in sich aufnahm. Die Slawen nennen ein derartiges Gerät stupa, was etymologisch mit unserem „stampfen“ zusammenhängt und sich durch „die Stampfe“ wiedergeben läßt. Das Wort upala, welches eigentlich nichts weiter als „Stein“ bedeutet, konnte nun sehr wohl zur Bezeichnung dieses unteren „Mahlsteins“, resp. des mörserartigen Steines, in welchem Getreide zerschlagen, zerstampft wird, gedient haben. Dann hat es einen ganz guten Sinn, wenn von der Frau, welche mit diesem Gerät hantiert, gesagt wird, daß sie den upala-Stein, d. h. den unteren Mahlstein, die Stampfe, den Mörser füllt, resp. mit Getreidekörnern versorgt.[3]

[1] Vgl. Pischel a. a. O. p. 108.
[2] Vgl. Pischel a. a. O. p. 108. 109.
[3] In der späteren Zeit dient das fem. upalâ zur Bezeichnung des oberen, kleineren Mühlsteins, der auf dem unteren, der sog. dṛishad, liegt. Das hat zu viel Mißverständnissen Anlaß gegeben, speziell dazu, daß man auch das masc. upala im Veda als oberen Mühlstein fassen wollte. Allein im Veda ist dṛishad ganz unzweideutig der Stein, mit dem man etwas zerschlägt oder zermalmt, also der Stößel, dagegen upala offenbar der untere Mahlstein, die Schale, der Mörser. Und bei dieser Annahme gibt es keinerlei Widersprüche und Schwierigkeiten.

Pischels Kritik dagegen schießt weit über das Ziel hinaus, wenn er seinerseits die überlieferte Beziehung des Wortes upalaprakshiṇî zur Verarbeitung, resp. Zerkleinerung des Kornes einfach als unbegründet, bloß auf falscher Etymologie beruhend gänzlich beiseite schiebt und nun vielmehr eine solche Beziehung des Wortes zur Somapressung herzustellen sucht. Er trifft schon kaum das Richtige, wenn er als wörtliche Übersetzung von upalaprakshiṇî ansetzt: „eine Frau, die etwas mit den Steinen in Verbindung bringt"[1] — eine überaus vage Vorstellung. Daß dies nun aber eine Frau gewesen sein müsse, „die beim Somapressen Hilfsdienste zu leisten hatte", „eine Hilfsarbeiterin beim Somapressen", läßt sich durchaus nicht stichhaltig begründen. Denn daß das Wort upala „der Stein" mit dem Worte upara, welches mehrfach den unteren Somapreßstein bezeichnet, „ganz identisch" sei (a. a. O. p. 109. 110), ist eine durchaus willkürliche Behauptung, welche hier die einzige Stütze einer gewaltsamen Konstruktion bildet. Das Wort upala bedeutet nichts als „Stein", wie Pischel selbst a. a. O. p. 109 betont; während das Wort upara offenbar nichts anderes ist als das pronominale upara „der untere, unterhalb gelegene", was natürlich auch als Bezeichnung des unteren Preßsteines verwendet werden konnte und tatsächlich verwendet worden ist. Demnach sind upala und upara nicht nur nicht identisch, sondern sie haben mit einander gar nichts zu tun, sind zwei ganz verschiedene Worte. Mit dieser Feststellung entfällt aber auch jede speziellere Verbindung von upalaprakshiṇî mit der Somapressung.

Etymologisch liegt in dem Worte upalaprakshiṇî durchaus keine speziellere Beziehung angedeutet, weder zum Korn, noch auch zur Soma. „Eine Frau, die den Stein füllt", wie ich übersetze, oder auch „eine Frau, die etwas mit den Steinen in Verbindung bringt", wie Pischel sagt, könnte mit ganz verschiedenem Material hantieren, mit Getreide, mit Soma, oder auch sonst etwas anderem. Denn womit die Frau den Stein füllt, oder womit sie die Steine in Verbindung bringt, das liegt in dem Worte selbst nicht irgendwie deutlich ausgedrückt, darüber

[1] Vgl. Pischel a. a. O. p. 110; parc, pṛic heißt zwar „verbinden, mischen", aber nicht minder gut bezeugt auch „füllen, anfüllen, reichlich versehen".

könnte nur der Sprachgebrauch entscheiden. Leider kommt das Wort bloß an dieser einen Stelle vor, es fällt aber doch gewiß sehr ins Gewicht, daß die gesamte indische Tradition, von Yâska bis auf Sâyaṇa, darin vollkommen einig ist, daß es sich hier um eine Frau handelt, die in irgendwelcher Weise mit Getreidekörnern hantiert und dieselben verarbeitet, zu Grütze, zu Mehl oder dergleichen mehr. Keiner der Autoren erwägt auch nur die Möglichkeit, daß es sich am Ende um eine Verarbeitung des Soma handeln könnte — ein Gedanke, der doch bei dem Refrain des Liedes und seiner Stellung in dem großen Somabuch des Rigveda nahe genug zu liegen scheint. Wenn trotz dieses Refrains und dieser Stellung des Liedes die indischen Autoren stets nur an Verarbeitung von Getreidekörnern denken, so ist das doch ein höchst gewichtiges Moment, das auf eine bestimmte, feste Tradition bezüglich der Bedeutung des Wortes hindeutet und uns davon abhalten sollte, dies Zeugnis der Überlieferung gering zu schätzen. Gerade Pischel, der doch sonst den Wert der Tradition hoch hält, hätte sich dadurch davor warnen lassen sollen, als alleinige Quelle für die von Yâska und seinen Nachfolgern angegebene Bedeutung des Wortes eine falsche Etymologie zu vermuten. Und prüft man die Sache näher, so ergibt sich bald, daß diese falsche Etymologie tatsächlich gar nicht dazu angetan war, die indischen Autoritäten auf eine spezielle Beziehung des Wortes zur Bearbeitung der Getreidekörner hinzuführen und damit also irre zu leiten. Denn wenn nach dieser Etymologie die Frau irgend etwas auf dem Steine zermalmt, zerschlägt oder darauf hinwirft, dann könnte das ebensogut der Soma sein, wie das Korn. Auch der Soma wird auf den Stein geworfen und zerschlagen, ebensogut wie das Korn. Warum reden denn die indischen Autoren hier ausschließlich vom Korn, von Grütze, Mehl und dergleichen mehr? Sie müssen dazu doch durch bestimmte Gründe veranlaßt worden sein, und zwar offenbar durch eine auf den Inhalt des Wortes sich beziehende Überlieferung. Sie wußten jedenfalls ungefähr, was dies alte Wort einstmals bedeutete. Die Etymologie allein konnte sie nicht so bestimmt bloß nach der einen Richtung hinführen. Sie hätte sie zum mindesten zwischen Korn und Soma schwanken lassen.

Die von Pischel angenommene Beziehung des Wortes zur

Somapressung begegnet aber gerechten Bedenken. Daß von einer sacralen Pressung des Soma, der rituellen Vorbereitung zum Somaopfer, dabei gar nicht die Rede sein kann, dessen ist sich ja Pischel selbst bewußt. Er hebt es selbst hervor,[1] daß dies ein religiöser Akt war, der Frauen nicht anvertraut werden konnte, daß es der Brahman war, der bei der feierlichen Somapressung die Preßsteine in Bewegung setzte. Als Bearbeiterin des Soma könne demnach die Frau nur dann in Betracht kommen, wenn derselbe „für den Privatgebrauch verwendet wurde." Was wissen wir aber von einer solchen Verwendung des Soma? abseits vom Opfer, in der Häuslichkeit? Der Zusammenhang unseres Liedes mit den anderen Liedern des neunten Buches, die doch gewiß zum rituellen Somaopfer gehören, scheint damit zerrissen. Das ist mißlich. Und wenn in dem Worte an sich nichts liegt, was auf eine spezielle Beziehung zur Somapressung deutet, sollten wir es doch zunächst versuchen, uns an die überlieferte Bedeutung zu halten. Und das hat auch nicht die geringste Schwierigkeit. Denn wenn auch von einem Mühlstein in unserem heutigen Sinne bei upala nicht die Rede sein kann, so spricht doch durchaus nichts gegen, sondern alles für unsere oben entwickelte Annahme, daß mit upala der hohle, mörserartige untere Mahlstein einer primitiven Handmühle gemeint sei, in welchem das Korn mit einem anderen Stein — der dṛishad — zerkleinert, zerschlagen, zerstoßen, zermalmt wird.[2]

[1] A. a. O. p. 110.

[2] Eine derartige primitive steinerne Handmühle ist mir aus eigener Anschauung aus dem der Gel. estn. Ges. zu Dorpat gehörigen estnisch-ethnographischen Museum in Erinnerung. Sie stammte aus Estland. Ein ausgehöhlter Stein, schalenartig, von ca. 1—1$^1/_2$ Fuß im Durchmesser, mit entsprechend derbem Stößelstein. — Auf eine ziemlich altertümliche Form der sog. „stopa" bei den Wenden (Slovenen) an der südöstlichen Grenze von Steiermark, südlich bei Steinamanger, macht Herr Dr. M. Haberlandt mich brieflich aufmerksam. Sie dient hauptsächlich zum Zerstoßen von Buchweizen, dem wichtigsten Nahrungsmittel der wendischen Landbevölkerung. Der untere Mahlstein ist ein oblonger Stein mit einem runden Loch in der Mitte, zur Aufnahme der Feldfrucht. Der Stößel ist an einem Halter angebracht, der vermittels eines Trittbrettes in Bewegung gesetzt, also nicht mehr mit der Hand regiert wird. Vgl. Beschreibung und Abbildung im Anzeiger der ethnographischen Abteilung des Ungarischen National-

Aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutet also die upalaprakshiṇî nanâ nicht geradezu eine „Müllerin“, wie Roth das Wort wiedergab, wohl aber ein Mütterlein, eine Alte, die den (unteren) Mahlstein, die Stampfe, den Kornmörser füllt, ihn mit dem nötigen Korn versorgt. Daß der Sänger diese Alte als seine Mutter bezeichnet, den Arzt als seinen Vater, ist eine Annahme von Roth, die zwar anstandslos allgemein durchgedrungen zu sein scheint, die indes in den Worten des Liedes selbst durchaus nicht begründet ist.[1] Dies Familienbild, wo der Vater als Arzt, die Mutter als Müllerin, der Sohn als Liedersänger fungiert, erweist sich vielmehr bei näherer Betrachtung als ein bloßes Gebilde der Phantasie. Der Vers besagt:

Ich bin Sänger, der Alte Arzt,
Den Mahlstein füllt das Mütterlein;
Verschiednes könnend suchen wir
Geld und Gut — wie man Kühe sucht.

Es ließe sich aber auch folgendermaßen übersetzen: „Der Sänger ich, der Alte, der Arzt, die Alte, die den Mahlstein füllt —

museums (deutsche Übertragung), II. Jahrgang, 1903—1904, p. 36 flg. Der untere Mahlstein ist jedenfalls ganz primitiv. Eine „upalaprakshiṇî“ hätte das Loch in der Mitte desselben zu füllen. — In der Urzeit wurde das Getreide jedenfalls noch in der mörserartigen Handmühle zerkleinert. Diejenige indogermanische Wortreihe für den Begriff „mahlen“, welche von Europa nach Asien hinüber reicht, bezeichnete vermutlich das Zerstampfen der Körner mit Keule und Mörser (vgl. sanskr. pish, griech. *πτίσσω*, lat. pinso). Unter den prähistorischen Funden in Europa befinden sich zahlreiche Mühlsteine oder Mahlsteine: „Es sind entweder zwei flache Steine, zwischen denen die Getreidekörner zerquetscht wurden, oder zwei Steine, von denen der eine eine große, etwas ausgehöhlte Platte, der andere eine Steinkugel (Kornquetscher) darstellt.“ S. Schrader, Reallexikon der Indog. Altertumskunde s. v. Mahlen, Mühle. Bei Montelius, Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit (deutsch, Berlin 1885) findet man p. 26 eine Handmühle aus Stein, die muldenartig ausschaut; in dieser steinernen Mulde wurde mit einem andern Stein das Getreide zerkleinert; sehr instruktiv ist die daneben p. 27 abgebildete, auf dem gleichen Prinzip beruhende „südafrikanische Handmühle in Tätigkeit“.

[1] Vgl. Roth, Erläuterungen zum Nirukta p. 74: Ich bin ein Poet, mein Vater ein Arzt, meine Mutter eine Müllerin usw. Doch das mein, resp. meine (etwa ein me) steht nicht im Text.

Verschiedenes könnend (d. i. verschiedene Künste übend)[1] haben wir uns Schätze begehrend aufgemacht, gleichsam hinter den Kühen her."

In den vorausgehenden Versen sind bereits der Wagner, resp. Zimmermann, der Arzt, der Priester, der Schmied als Leute genannt, die verschiedenerlei Künste üben und entsprechenden Gewinn suchen. Ihnen reihen sich im dritten Verse der Sänger, der Alte und die Alte an. Im vierten und letzten Verse werden dann noch das Pferd, der Phallus, der Frosch genannt, sowie die gleich zu erörternden upamantriṇaḥ. Auf sie bezieht sich nicht mehr jene Aussage, nach welcher die Erstgenannten Geld und Gut begehren, — allein sie schließen sich doch jenen an — alles in allem eine gar bunte, wunderliche Reihe. Was soll und will diese Gesellschaft beim Somafest? Denn daß sie im Rahmen eines solchen auftritt, bezeugt uns doch wohl die Stellung des Liedes im Rigveda, wie auch sein so oft beanstandeter Refrain: „O Soma, ström' dem Indra zu!"

Der Sänger des Liedes, der Vorsänger der ganzen Gesellschaft — der Wagner oder Zimmermann, der Schmied, der Priester, der Arzt, der Alte, die Alte, die den Mahlstein füllt — samt Pferd, Phallus und Frosch bei einem Somafest vor uns erscheinend, Geld und Gut begehrend, ein volkstümlich gehaltenes Liedchen singend, resp. im Chorus den Refrain mitsingend, während im übrigen wohl der Sänger das Wort führt — welches Bild steigt da ganz unwillkürlich vor unseren Augen auf? — — Es ist ein volkstümlicher Umzug beim Somafest, mit allerlei typischen Figuren, Charaktermasken und dergleichen mehr, wie auch unsere heimischen Umzüge sie kennen. Von einem Vorsänger geleitet ziehen sie daher, Heiltümer mit sich führend, Fruchtbarkeitssymbole, Vegetationsdämonen: den Phallus, den Frosch, das Pferd. Und was sie wollen und heischen, ist ganz dasselbe, was die Teilnehmer auch unserer Umzüge erbitten, wenn sie mit dem Maibaum, dem Maienröslein, dem Lito oder „Sommer", den Fruchtbarkeit bedeutenden Eiern u. a. m. umherziehen von Haus zu Haus: was auch einst die

[1] nânâdhiyo hat zuerst Pischel richtig gefaßt, a. a. O. p. 110; ganz treffend erklärte aber auch schon Yâska nânâdhiyo nânâkarmâṇo, d. h. also verschiedene Arbeit leistend, verschiedenartiges Werk fördernd.

griechischen Knaben erbaten, wenn sie mit dem Segenszweig der Eiresione oder als Chelidonisten mit der den Sommer bedeutenden Schwalbe umherzogen: milde Gaben, Geld und Gut, je nachdem ein jeder es zu bieten vermag, als Lohn und Entgeld für den Segen, welchen die Umherziehenden gleichsam sichtbarlich und leibhaftig, in altbekannten Symbolen und dämonischen Vertretern der Fruchtbarkeit wirkenden Kräfte überall hintragen, wo sie erscheinen. Wer des Segens teilhaftig werden will, darf der Spende nicht vergessen. Das ist der oft genug in den Bettelliedern der volkstümlichen Gabensammler ausgedrückte Gedanke. Sie haben allüberall ein traditionell geheiligtes Recht, was Gutes für sich zu erbitten, zu heischen, denn sie bringen mit sich, was alle zu schätzen wissen.

Bevor wir nun die einzelnen Gestalten der ganzen bunten Reihe näher betrachten und beleuchten, um unsere Hypothese noch im Detail zu erläutern und zu erhärten, dürfte es angezeigt sein, ein paar Worte zu besprechen, die ich absichtlich im Vorausgehenden übergangen habe, weil die Ansichten der Erklärer und Übersetzer meilenweit von einander abliegen und eine kritische Stellungnahme erfordern. Es sind die Worte des letzten Verses: hasanâm upamantrínaḥ. Geldner übersetzt im Anschluß an Roths, im Petersburger Wörterbuche niedergelegte Ansicht:

Den leichten Wagen liebt das Pferd
Und seines Treibers muntren Schnalz —

Allein daß upamantrin „ermunternd, antreibend", „der Treiber" bedeuten könnte, läßt sich sprachlich ebensowenig wahrscheinlich machen wie die Bedeutung „ermunternder Zuruf des Fuhrmanns an das Zugtier", resp. „Schnalz" für hasanâ. Dies letztere Wort kommt von der Wurzel has „lachen" und kann kaum etwas anderes bedeuten als „das Lachen" oder „das Lächeln"; upamantrayate aber bedeutet „herzurufen, anlocken, bereden", mehrfach von dem Mann gebraucht, der die Frau zur Vereinigung auffordert, anlockt, überredet. Das hat mit des „Treibers munterem Schnalz" kaum irgend etwas gemein. Diese Übersetzung Roth-Geldners wird daher mit Recht von Pischel beanstandet. Sie ist ganz willkürlich oder darf vielleicht als Ausgeburt der Verzweiflung bezeichnet werden, die sich hier

nicht anders zu helfen wußte. Doch ist Pischel mit seinem Erklärungsversuch kaum glücklicher gewesen. Da das „Lachen" der Blitze eine wohlbekannte altindische Vorstellung ist, will er in hasanâ geradezu den Blitz sehen; in den gewiß richtig als Plural gefaßten upamantriṇaḥ die „Besprecher" des Blitzes, also eine Art Beschwörer, die aus solcher Tätigkeit ihren Gewinn zogen. Auch das liegt weit ab von der uns bezeugten Bedeutung der Worte. Wenn die Blitze auch „lachen" können, so ist darum doch „das Lachen" noch lange kein „Blitz". Oldenberg hat diese Pischelsche Auffassung ganz mit Recht entschieden abgelehnt und übersetzt mit viel mehr Wahrscheinlichkeit das Wort upamantrin durch „der Herbeilocker", „der Anlocker".[1] Er denkt an den Liebhaber, der die Geliebte zu gewinnen sucht, an den Verlocker, Verführer eines Weibes, und erklärt: „Der Liebhaber oder Verführer wünscht sich das Lächeln des Weibes und die Gaben, welche dieses Lächeln verheißt."[2] Wesentlich im Anschluß an ihn, nur noch derber es fassend, ganz in Übereinstimmung mit der geläufigen Bedeutung beider Worte, möchte ich übersetzen:

Den leichten Wagen liebt das Pferd,
Das Lachen der Verlocker Schar —

Und ich glaube, wenn man bedenkt, daß gleich darauf der Phallus genannt wird, ist die Vermutung wohl berechtigt, daß wir uns unter den upamantriṇaḥ phallische Gestalten, phallische Dämonen in mimischer Darstellung zu denken haben — phallische Fruchtbarkeitsdämonen, wie sie auch die Griechen und andere Völker kennen und wie sie hier neben dem Phallus und den bald näher zu besprechenden Fruchtbarkeitsdämonen Pferd und Frosch durchaus am Platze wären. Daß das Auftreten dieser frechen Gesellen Gelächter, insbesondere das Lachen der weiblichen Zuschauer erregt haben wird, darf man wohl a priori für wahrscheinlich halten.

[1] Vgl. Oldenbergs Kritik des I. Bandes der Vedischen Studien von Pischel und Geldner in den Göttinger Gel. Anzeigen 1889, I, p. 6.

[2] Vgl. Oldenberg a. a. O. p. 6. — Nicht übel übersetzte Muir, Sanskrit Texts V, p. 424: merry companions a laugh; und in der freien Übersetzung p. 425: The merry dearly like a joke.

Doch wir haben damit schon etwas vorausgegriffen und müssen es nunmehr versuchen, die bunte Gestaltenreihe unseres Zuges im Detail und vergleichend zu betrachten.

Da wir zufällig schon bei den Heiltümern des letzten Verses angelangt sind, können wir sie gleich näher ins Auge fassen. Es wird nichts schaden, wenn wir so die bunte Reihe der Gestalten unseres Liedes von unten aufwärts Revue passieren lassen.

Da ist zuerst der Frosch, von dem unser Liedchen nichts weiter sagt, als daß er nach Wasser begehrt.[1] Wir haben bereits im vorigen Kapitel den Frosch als dämonisches, Regen und damit Fruchtbarkeit schaffendes Tier kennen gelernt, haben gesehen, daß das bekannte Froschlied des Rigveda als Regenzauber verwendet wurde. Als tierischer Vegetationsdämon erscheint der Frosch bei uns in Verbindung mit dem Pfingstkönig, dem Pfingstling, Pfingstl, oder wie der Hauptheld unserer Frühlingsumzüge, die den festlichen Einzug der Vegetationsdämonen in mimetischer Darstellung vorführen, sonst etwa heißen mag. Der Frosch wird gleich andern Vegetationsdämonen getötet, geköpft, — er wird am Maibaum aufgehängt, gleich andern Heiltümern der Fruchtbarkeit, z. B. den Eiern. Wenn der Pfingstl im Elsaß uns als Pfingstquack entgegentritt,[2] dann scheint hier sein Name anzudeuten, daß er in sich selbst die Natur des Frosches, des quakenden Tieres, trägt und enthält. Unzweifelhaft ist dies bei dem früher schon erwähnten Laubfrosch oder Looffrosch im Hannoverschen der Fall, der sich durch seine Laubeinhüllung zweifellos als einer der im übrigen menschlich gestalteten Vegetationsdämonen kundgibt, in seinem Namen aber die Froschnatur offenbart — eine Kombination zweier gleichberechtigter Vorstellungen in einer Maske, einer Person. Eine andere, ganz leibliche, doch verwandte Kombination des menschlich gestalteten Vegetationsdämons mit dem Frosch beobachten wir darin, daß bisweilen die Kornmutter oder Kornalte, speziell in Galizien die Stara Babka oder Babajędza mit einem Froschkopf erscheint.[3] Wenn der Frosch am Maibaum aufge-

[1] RV 9, 112, 4 vấr ín maṇḍū́ka icchati.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus (W. F. K. I), p. 312. 318. 349.
[3] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 301.

hängt wird, dann sehen wir diesen tierischen Vegetationsdämon in Verbindung mit jenem noch wohlbekannteren, noch wichtigeren Symbol der Fruchtbarkeit und alles Lebens, dessen Bedeutung uns durch Mannhardts Arbeiten so eindrucksvoll vorgeführt worden ist. Es geschieht aber wohl auch öfters, daß der Pfingstkönig ein Bäumchen, einen kleinen Maibaum, als Zepter trägt, und in der Linken einen Spieß, an dessen Spitze ein Laubfrosch angebunden ist.[1] Da erscheint also der menschlich gestaltete Vegetationsdämon mit dem pflanzlichen und dem tierischen Symbol der Fruchtbarkeit vereinigt, trägt diese bei seinem siegreichen, königlichen Einzug als ihm zugehörige, segenbringende Heiltümer mit sich. Wir werden bald sehen, daß auch in unserem indischen Zuge die menschlich gestalteten Vegetationsdämonen nicht fehlen, wenn auch kein König darunter ist. Sie geleiten die zu ihnen gehörigen Heiltümer der Fruchtbarkeit, den Frosch, den Phallus, das Pferd. Wenn der Maibaum dabei vermißt wird, dann will ich die Bemerkung doch nicht unterdrücken, daß dieser meines Erachtens unzweifelhaft deutlich, vielleicht sogar in mehreren Formen, sich beim indischen Somaopfer sacral stilisiert erhalten hat. Vor allem als Opferpfosten,[2] als sogen. Yûpa, an welchem das Opfertier gebunden, bei welchem es geschlachtet wird, resp. eine Mehrheit solcher, wie man bei uns nicht nur die an den Maibäumen aufgehängten Frösche nachher köpft und bisweilen auch unter das Volk wirft,[3] sondern auch Widder,

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 354.

[2] Vgl. über denselben Oldenberg, Rel. des Veda, p. 90 flg. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 121. Beim Vâjapeya, einem Somaopfer mit rituellem Wettrennen, wird der Opferpfosten, der sogen. Yûpa, mit 17 Gewändern bekleidet, mit einem aus Weizenmehl gemachten, die Sonne darstellenden Radkranz geschmückt, und der Opferer muß mit Hilfe einer Leiter auf den Pfosten hinaufsteigen, was Aufsteigen zur Sonne genannt wird. Das ist eine sacrale Stilisierung des Erkletterns unserer Maibäume. Bei demselben Opfer wird aber auch ein Wagenrad aus Udumbaraholz auf einem Pfosten befestigt, den der Brahman zu besteigen hat. Vgl. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 142. 143; Oldenberg, Rel. d. Veda p. 473. Beim Agnishṭoma, der Grundform der Somaopfer, wird auch noch in einer Hütte ein Udumbarastamm nach dem Ritual des Yûpa aufgerichtet, den ich ebenfalls für einen sacralstilisierten Maibaum halte; vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 127.

[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 355.

Hähne u. dgl. m. bei dem Maibaum schlachtet, resp. früher schlachtete.[1]

Die Verbindung der Frösche mit dem Somafeste und seinen Priestern, resp. ihre analoge Bedeutung für die Regenbeschaffung, haben wir bereits im vorigen Kapitel beleuchtet. Hier tritt uns nun in anderer Form und Art der Frosch in einem Liede, resp. bei einem volkstümlichen Umzug entgegen, wo die Zugehörigkeit zu einem Somafeste, resp. einer Episode desselben, durch den Refrain und andere Umstände unzweifelhaft sichergestellt wird. Da wir aber durch Hillebrandts Untersuchungen wissen, daß Soma und der Mond schon zur Zeit des Rigveda untrennbar eng verbunden sind, fort und fort miteinander identifiziert werden; da wir ferner die weitverbreitete Vorstellung von der nahen Beziehung des Mondes zu Regen, Tau und aller Art Feuchtigkeit kennen, wird es wohl erlaubt sein, auch daran zu erinnern, daß mehrfach bei primitiven Völkern Frosch und Mond in nahe Beziehung zu einander gebracht werden. So z. B. in Amerika. Dort finden wir bei den Warran in Südamerika die froschgestaltige Wowte, ein Mondwesen, welches nach Ehrenreich Froschgestalt annimmt und als Vollmondscheibe erscheint. Es gilt für analog der Froschfigur, welche die Nordamerikaner aus den Mondflecken heraussehen.[2] Die Mandan sehen eine Kröte im Monde, ebenso die Indianer am Thompsonriver. Bei östlichen Indianerstämmen durchbohrt der Sonnenheld den Riesenfrosch, der in der Dürre das Wasser aufgesogen hat. Ein Frosch oder eine Kröte sitzen auch nach süd- oder ostasiatischer Anschauung im Monde. Und auch in einer Schwanjungfrauenmythe Südafrikas sehen wir Frosch und Mond in naher Beziehung zu einander, resp. auch zum Wasser.[3]

[1] Nach mündlicher Mitteilung meines Zuhörers, des sehr zuverlässigen Herrn Stud. Edmund Küttler, aus seiner Heimat Mähren, wo die Sitte früher geübt wurde. Speziell bezieht sich die Nachricht auf die Umgegend von Iglau.

[2] Vgl. Paul Ehrenreich, Mythen und Legenden der südamerikanischen Urvölker, Berlin 1905, p. 35. 36. — Er sagt a. a. O. p. 36: „Wowte nimmt später wieder Froschgestalt an, d. h. erscheint wieder als Vollmondscheibe."

[3] Vgl. Leo Frobenius, Das Zeitalter des Sonnengottes (Berlin 1904) p. 319. 356. Auf p. 356 bemerkt Frobenius dazu: „Die Beziehung

Die Beziehung der Frösche zum Dionysos, in dem nach ihnen benannten Lustspiel des Aristophanes, trägt anscheinend einen ganz oberflächlichen Charakter, ist aber doch aller Wahrscheinlichkeit nach tiefer historisch begründet. Ist doch Dionysos, der große Vegetationsgott, unzweifelhaft aus dem älteren und primitiveren Vegetationsdämon erwachsen. Dieser aber und der Frosch gehören ihrem Wesen nach und seit alters zusammen, wie wir auch bereits gesehen haben. Daher möchte ich es auch nicht für Zufall halten, daß das uralte Heiligtum des Dionysos ἐν λίμναις, in den Sümpfen, stand; daß die älteren Dionysien in Athen Anfang März (am 12. Anthesterion) gefeiert wurden, zu einer Zeit, „wo die Frösche wieder die Teiche beleben“.[1] Ja selbst wenn auf einem Theaterbillet aus Bein sich ein Frosch abgebildet findet, ist man versucht, an jenen alten Zusammenhang zwischen dem Frosch und dem Vegetationsdämon zu denken, der in Griechenland als großer Vegetationsgott das Theater erstehen ließ.[2]

Doch wie dem auch sei — der Frosch als tierischer Fruchtbarkeitsdämon, als Regenspender, steht vollkommen fest, speziell bei den Ariern, ist auch für Indien schon durch das Froschlied erwiesen und kann daher durchaus passend als ein Heiltum solcher Art in unserem Liede erscheinen, resp. in dem von uns vermuteten volkstümlichem Umzug zur Rigvedazeit.

Unmittelbar vor dem Frosch wird in unserem Liede der Phallus genannt, das eindrucksvollste Symbol der Fruchtbarkeit, des fortzeugenden Lebens, das den primitiven Völkern wohlbekannt ist und gewiß auch der arischen Urzeit nicht fehlte. Der sogen. „Laubfrosch“ im Hannoverschen trug, wie wir bereits gesehen haben, selbst einen ungeheuren Phallus an sich, hier vereinigte also der Vegetationsdämon selbst in seiner Person den Frosch und den Phallus. Den Vegetationsdämonen ist das

---

zwischen Mond und Frosch ist klar: der Mond präsidiert ja dem Wasser und der Frosch lebt im Wasser!“ — Zu dem Monde als Wasserspender vgl. ebendaselbst p. 352. 353.

[1] Vgl. O. Keller, Frosch und Kröte p. 34 (in „Kulturgeschichtliches aus der Tierwelt“; vom Verein für Volkskunde und Linguistik in Prag seinen Mitgliedern gewidmet zum zwölften Jahrestag seines Bestandes, Prag sine anno).

[2] Das kleine Denkmal befindet sich im britischen Museum, II. Vasensaal; vgl. O. Keller a. a. O. p. 34.

Symbol bekanntlich auch sonst oft genug eigen. Ich brauche nur an die phallischen Gestalten in Griechenland, die Ithyphallen, die „korinthischen Tänzer", die Mimoi und Satyroi zu erinnern, oder an den Jarilo in Rußland, der als Puppe mit ungeheurem Priap dargestellt und unter viel Wehklagen begraben wird[1] u. dgl. m. In unserem Liede aber steht der Phallus offenbar ganz selbständig da. Wir haben ihn uns wohl als besonderes Symbol im Zuge dahergeführt zu denken. Etwa so, wie dem Chor der attischen Komödie ein Phallus vorangetragen wurde, während er sein Phallikon zu Ehren des Dionysos sang; wie auf griechischen Bildwerken ein großer Phallus in feierlicher Prozession auf einem Gerüst daher getragen wird;[2] oder wie in Lavinium der Phallus des Liber auf einem Wagen durch die Straßen und Dorfwege gefahren und von den ehrbarsten Matronen mit Kränzen geschmückt wurde — verehrt, weil er Wachstum fördern, Mißwachs verjagen sollte.[3] Auch den nordeuropäischen Ariern ist Ähnliches nicht unbekannt und hat sich gelegentlich bis in die neuere Zeit hinein erhalten. Ein besonders lehrreiches, eindrucksvolles Beispiel aus England hat Mannhardt verzeichnet. Dort mußten zu Inverchetin, auf Veranlassung eines Priesters, nach Kembles Bericht, die kleinen Mädchen der Gemeinde in der Osterwoche einen Reigen aufführen, dem man auf einer Stange ein Priapusbild vorauftrug (membra humana virtuti seminariae servientia super asserem artificiata).[4] Offenbar der ungefüge Rest eines altarischen Frühlingsbrauches. Nach demselben englischen Berichterstatter wurde im Jahre 1268 zu Fentone in England, bei Gelegenheit einer unter dem Vieh ausgebrochenen Lungenseuche, zugleich mit Anzündung des Notfeuers ein Priap (simulacrum Priapi) vor der Tür des Viehhofs aufgesteckt, während man die Herde mit den in Weihwasser getauchten Testikeln eines Hundes besprengte.[5] Hier wird, wie beim Notfeuer, der

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 416. 417.

[2] Vgl. die Phallophorenprozessionen bei Heydemann, 3. Hallisches Winkelmannsprogramm, Tafel II, 3 a b; K. Th. Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas p. 134, 135.

[3] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 191.

[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 470.

[5] Vgl. Mannhardt, a. a. O. p. 470. 521.

lebenweckende, die schädlichen lebenstörenden Mächte abwehrende Brauch wenigstens noch im Falle der Not angewendet, während er ursprünglich wohl alljährlich geübt ward.

Dem Geiste des Rigveda scheint der Brauch, wie wir ihn für unser Lied vermutet haben und vermuten müssen, ganz direkt zu widersprechen. Der Rigveda kennt keinen Phallusdienst. Ja noch mehr, es scheint an mehreren Stellen der Rigvedalieder ganz deutlich eine feindselige Stellung gegenüber Phallusdienern oder phallischen Dämonen zutage zu treten, wie wir das bereits oben gesehen haben.[1]

Damit ist aber nicht gesagt, daß das alte Fruchtbarkeitssymbol des Phallus nicht im Volke und volkstümlichen Bräuchen ruhig fortlebte und nach wie vor verehrt wurde. Vielmehr müssen wir das sogar mit aller Bestimmtheit voraussetzen. Nur dies Fortleben in den Kreisen des Volkes, im Gegensatz zu denen der klassisch-priesterlichen Dichtung des Rigveda, macht es erklärlich, daß in der Folge der große Gott Rudra-Çiva uns nicht nur mit all' seinen Geister- und Gespensterscharen, sondern auch mit dem wi htigen Symbol des Phallus, dem Liñgam, entgegentritt und alsbald festgewurzelt dasteht und sich durch die Jahrtausende weiter so behauptet. Das begreift sich nur unter der Voraussetzung, die auch durch die vergleichende Religionsgeschichte der Arier durchaus bestätigt wird, daß es sich da um uralte Wurzeln im Wesen des Gottes handelt, die nur im Rigveda bei Seite gedrängt, im Volke aber andauernd fest sich erhaltend, nachmals wieder, unter veränderten Bedingungen, zur vollen Geltung und Entfaltung gelangten.

Es widerspricht aber diesen Voraussetzungen ganz und gar nicht, stimmt vielmehr aufs beste mit ihnen zusammen, wenn dort, wo volkstümliche Laute erklingen, wo neben und außer der priesterlichen Kunstdichtung und dem Opferritual sich alter Volksbrauch und volkstümliches Lied zu behaupten wissen, auch vielfach Dinge zutage treten, die von den priesterlichen Kreisen gemieden, ja perhorresziert, im Volk aber ganz naiv weiter gepflegt und als wertvolle Überlieferung geehrt wurden. Und es begreift sich leicht genug, daß auch die priesterlichen Kreise solch festgewurzelter Tradition des Volks gegenüber einige Toleranz üben mußten.

[1] Vgl. oben p. 63 ff.

Das alles trifft im vorliegenden Falle zu. Volksmäßiger Brauch, soweit er nicht vom eigentlichen Ritus assimiliert und sacral stilisiert worden, nicht anerkannt war, mochte leicht in gewissen Episoden der großen Opferfeste, in freieren, der Erholung und fröhlichen Lust gewidmeten Stunden und Tagen solcher Feste sich behaupten und neben dem Opferbrauch geduldet werden, selbst wenn bei mancher solchen Begehung die strengen Vertreter des Zeremoniells und brahmanischen Glaubens ein Auge zudrücken mußten. So auch unser Umzug mit den alten volksmäßigen Heiltümern und Fruchtbarkeitssymbolen, insonderheit auch mit dem Phallus, den die priesterlichen Sänger ablehnten und mieden, den aber das Volk sich nicht so ohne weiteres nehmen ließ, wie man schon a priori voraussetzen müßte und wie auch die nachmalige Restitution und dauernde Geltung des Liṅgam deutlich genug beweist.

Wenn feststehende, dauernde Übung derartige volkstümliche Episoden als integrierenden Bestandteil in das Gesamtbild der großen Opferfeste hinein verwebt hatte, dann war es naturgemäß, daß die bei solchem Anlaß gesungenen Texte auch späterhin in die Sammlung der Rigvedalieder mit aufgenommen wurden, wenn sie auch keine kanonische Geltung und Berechtigung hatten, wenn sie selbst — wie unser Lied — durch Erwähnung des sonst gemiedenen, ja perhorreszierten Phallus Anstoß erregen mochten. Wir sahen auch bereits, daß in mehreren Aufführungen dramatischer Art, in den Saṃvadas von Agastya und Lopâmudrâ, von Yama und Yamî, von Rishyaçriṅga und Vṛishâkapi sich stark phallische Elemente erhalten hatten; daß ein phallischer Fruchtbarkeitsbrauch, der Zeugungszauber, sich sogar in ältester Zeit eine gewisse rituelle Anerkennung zu verschaffen gewußt hat, während er später freilich als gar zu anstößig verwelkt und abgetan wird.

Angesichts all' dieser Tatsachen wird man es, trotz der Abneigung der Rigvedasänger gegenüber den Çiçnadeva, schwerlich als ein Horrendum ablehnen dürfen, daß — wie wir vermuten — bei einem volkstümlichen Umzug während einer Episode des Somafestes das alte volkstümliche Fruchtbarkeitssymbol des Phallus ganz leibhaftig produziert und, wie auch in Griechenland, Italien und Nordeuropa, als ein wichtiges Heil-

tum feierlich umhergetragen wurde.[1] Es brachte den Fruchtbarkeitssegen, der in ihm lag, überall dorthin, wohin man es trug, und war darum sicherlich überall willkommen.

Neben dem Phallus, resp. unmittelbar vor ihm, nennt unser Lied jene upamantriṇaḥ, an deren Erklärung die Interpretationskunst von Roth und Pischel, wie wir bereits sahen, gescheitert ist, während in diesem Falle Oldenberg den richtigen Weg gewiesen hat, in vorsichtiger Anlehnung an die gut bezeugte Bedeutung der dabei in Betracht kommenden Worte (upamantrayate und hasanâ). Es sind Verlocker, Anlocker, Verführer in erotischem Sinne, und es heißt von ihnen, daß sie das Lachen gern haben oder vielmehr erstreben, wünschen, — natürlich das Lachen oder Lächeln der Frauen, deren Gunst sie zu gewinnen suchen. Es ist indessen wohl ganz ausgeschlossen, daß es sich im vorliegenden Zusammenhange um eine allgemeine Sentenz handeln könnte, wie sie Oldenberg vorschwebt, — also etwa den Satz: Liebhaber suchen das Lachen zu erregen oder dgl. m. Neben Frosch, Pferd und Phallus, den Heiltümern der Fr chtbarkeit, werden wir vielmehr unbedingt an ganz konkrete Dinge, resp. Personen denken müssen, die den Sänger und seinen Chorus begleiten, resp. mit zu ihrem Zuge gehören. Und da liegt selbstverständlich doch nichts näher als die Vorstellung phallischer Gestalten, mimetischer Darstellungen der phallischen Fruchtbarkeitsdämonen, die uns besonders von Griechenland und Italien her so wohlbekannt sind; die aber auch den nordeuropäischen Ariern nicht fehlen, auch bei Mexikanern und anderen ganz fernab wohnenden Völkern sich vorfinden. Jener phallischen Fruchtbarkeitsdämonen, aus deren Tänzen, Gesängen und Scherzen sich das griechische Drama entwickelt hat, die wir jetzt aber auch durch die überzeugenden Darlegungen von K. Th. Preuß als Träger des altmexikanischen Dramas kennen.[2] Daß man diese

[1] Es darf wohl auch an den feierlichen Umzug jenes bekannten Bildnisses des Fruchtbarkeitsgottes Freyr in Upsala erinnert werden, welches nach dem Zeugnis des Adam von Bremen den Gott cum ingenti priapo darstellte.

[2] Vgl. K. Th. Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, im Archiv f. Anthropologie, N. F. Bd. I (1904), p. 129 flg.

frechen und frohen, übermütigen Gesellen als upamantriṇaḥ, d. h. also als Verlocker, Anlocker, Verführer im erotischen Sinne bezeichnen konnte, scheint mir ganz unzweifelhaft. Paradierten sie doch ganz dreist mit dem mächtigen Phallus und schienen schon dadurch so offensichtlich wie möglich die Frauen zur geschlechtlichen Vereinigung heranzulocken, ließen es wohl auch an entsprechenden derben Scherzen kaum fehlen. Und man braucht kein besonderes Zeugnis dafür, um gerne zu glauben, daß schon ihr bloßes Erscheinen hier ein verschämteres, da ein keckeres Lachen beim weiblichen Geschlecht erregte, während die Männer wohl erst recht die unzweideutigen Scherze und Tänze dieser Gesellen mit ungebundenem Gelächter belohnt haben dürften. Gerade das Lachen zu erregen, werden sich diese Stammväter unserer Komiker gewiß auf allerlei Art noch extra bemüht haben, in Indien ebenso wie in Griechenland und wohl schon in der arischen Urzeit.

Ob wir uns diese Upamantriṇaḥ in näherer Verbindung mit dem großen Symbol des Phallus zu denken haben, etwa wie auf dem einen der griechischen Denkmäler bei Heydemann ithyphallische Gestalten den mächtigen Phallus tragen,[1] — oder ob wir sie uns frei umherschwärmend vorstellen sollen, resp. auch beides, das läßt sich natürlich nicht ausmachen. Es fehlen dafür die Anhaltspunkte. Wir können und müssen uns daran genügen lassen, ihre Teilnahme am Zuge festzustellen.

„Den leichten Wagen liebt das Pferd" — so lautet der erste Satz des Verses, dessen darauf folgende Sätze wir bereits betrachtet haben, — und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß auch hier eine analoge Beurteilung geboten ist. Das Pferd muß ebenso wie Frosch und Phallus ein Symbol der Fruchtbarkeit sein, ein Heiltum, dessen Erscheinung Fruchtbarkeit, Wachstum, Gedeihen, Leben mit sich trug und um sich verbreitete, — ein theriomorphischer Fruchtbarkeitsdämon.

Für diese, sich uns aufdrängende Erklärung hat vor allem Mannhardt aufs schönste die Wege geebnet. Sein unzweifelhaft wohlbegründeter Nachweis der Vorstellung eines rossegestaltigen Fruchtbarkeitsdämons — des Vegetationsrosses,

[1] Vgl. Heydemann a. a. O. Tafel II, 3b; Preuß a. a. O. p. 134.

Kornpferdes, oder wie man es sonst nennen mag — im Volksglauben, in Sitte und Brauch der nordeuropäischen Arier, wie auch im römischen Brauch des Oktoberrosses, ja wohl auch in griechischen Demetermythen, darf hier als entscheidend und grundlegend gelten. Und es wird dadurch das Verdienst wichtiger älterer Mitteilungen Adalbert Kuhns, die hierher gehören, nicht aufgehoben oder auch nur geschmälert.

Mannhardt hat bereits in seinem Buch über den „Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme“[1] das Auftreten des bekannten Schimmels oder Schimmelreiters in den volkstümlichen Umzügen zu Fastnacht und am Maitag, wie auch zur Ernte — wir dürfen ergänzend die Weihnachtszeit hinzufügen — als Aufführung eines rossegestaltigen Vegetationsdämons gefaßt und ganz richtig dazu als verwandte Gestalten auch das französische chevalet, das englische hobby horse gestellt,[2] die übrigens auch Kuhn schon zusammenbrachte. In derselben Weise wie den norddeutschen Schimmel beurteilte Mannhardt aber mit vollem Recht auch eine süddeutsche Sitte: „Am unsinnigen Pfinztag (Donnerstag vor Fastnacht) laufen um Hall, Innsbruck, Götzens, Ambras die Hexen und Hutler, d. h. buntgekleidete, mit Besen und Peitschen versehene Jungen, welche das Fastnachtsrößlein, ein künstliches Roß und seinen Reiter begleiten, knallen und kehren die Zuschauer mit kotigen Besen ab. Ihr Umzug gilt als unerläßlich, damit der Flachs und Mais gedeihe. Je mehr Hutler gehen, desto besser schlägt die Ernte aus.“[3] Das Fastnachtsrößlein, das sie mit sich führen, ist ganz offenbar die Darstellung des theriomorphisch gedachten, rossegestaltigen Vegetationsdämons. Es erinnert sehr an das englische hobby horse, ein künstliches Roß, das in entsprechenden volkstümlichen Umzügen in England eine wichtige Rolle spielt. Und Mannhardt bemerkt, daß „das dem erwähnten Fastnachtsrößlein entsprechende hobby horse“, nebst der Lady of the May, May queen, dem Narr und dem Pfeifer zu dem ältesten Personal der englischen Morrisdancers gehörte, welche mit geschwärzten Gesichtern zu Ostern, am Mai-

[1] Band I seiner Wald- und Feldkulte, Berlin 1875.

[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus (W. F. K. I) p. 396; dazu Mytholog. Forsch. p. 142. 153. 165 flg.

[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 541.

tage, zu Himmelfahrt, Pfingsten und auf Hochzeiten auftraten und ihre Tänze aufführten.[1] Wie hier May queen und hobby horse zusammen erscheinen, so in Deutschland Maikönig und Schimmel[2] — der menschlich gestaltete, ja königlich gedachte Vegetationsdämon mit dem Vegetationsroß zusammen. Wenn aber mit den englischen Morrisdancers daneben auch zuweilen der sogen. Drache (dragon) und St. Georg, d. h. der Drachentöter, auftraten,[3] so erinnert uns das wiederum daran, daß die bunten Gestalten des Zuges, den wir aus unserem Rigvedaliede erschließen, bei einem Somafest ihr Lied singen, dessen Refrain den Drachentöter Indra feiert. Wie eng wiederum dieser mit den Maruts zusammen gehört, die den Morrisdancers entsprechen, wissen wir aus früheren Ausführungen.

Vor allem aber ist der Nachweis des rossegestaltigen Vegetationsdämons von Mannhardt in seinem Aufsatz über das römische Oktoberroß geliefert worden.[4] Die letzte Garbe erhielt örtlich die Gestalt eines Pferdekopfes.[5] Anderwärts sagt man, wenn das Korn im Winde wogt: „Da läuft das Pferd"[6] — wie es sonst wohl heißt: „Der Eber geht durchs Korn" u. dgl. m. In Frankreich, insbesondere in der Umgegend von Lille ist die Vorstellung von dem Kornroß sehr lebendig: „Das jüngste Roß der Ferme muß in der Scheune mit dem Fuß auf ein Kreuz von Buchsbaum treten, auf welches die erste Garbe (la croix du cheval) gelegt wird. Ermüdet jemand während der Ernte, so hat er „la fatigue du cheval. Die letzten Halme umtanzen die Schnitter mit dem Ausruf: Voilà le reste du cheval." „Vom Drescher des letzten Gebundes heißt es: Il bat le cheval" usw.[7] Sehr bezeichnend ist auch der Umstand, daß der Schimmelreiter, hobby horse, cheval mallet in Deutschland, Frankreich und England neben dem Maibaum und Laubmann auftreten, gleichsam als Doppelgänger der-

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 546.
[2] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 153.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 546 Anm. 3 a. E.
[4] Vgl. Mannhardt. Mytholog. Forschungen p. 163—170 u. flg.
[5] Bei Lehrte; vgl. Mannhardt, Mythol. Forsch. p 165.
[6] Zwischen Kalw und Stuttgart. Vgl. Mannhardt, Mythol. Forsch. p. 167.
[7] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 167.

selben.[1] Ebenso, daß der Schimmel oder Schimmelreiter bei uns zusammen mit dem sogen. Erbsenbär, dem Klapperbock, der Habergeiß und ähnlichen Gestalten auftritt, die ganz unzweifelhaft nichts andres sind als theriomorphische Vegetationsdämonen, resp. ihre mimetischen Darstellungen.[2]

Die Gestalt des Schimmels oder Schimmelreiters im nördlichen Deutschland ist eine originelle Maskerade, die in etwas roher Form, aber doch kenntlich genug, einen Reiter auf weißem Pferde darstellt. Um ihn herzustellen, werden einem jungen Burschen Siebe vor die Brust und auf den Rücken gebunden und über dieselben weiße Bettücher gebreitet. Außer dem Erbsenbär und Klapperbock erscheinen in seiner Begleitung auch der Schmied, der Knecht Ruprecht, der Geist, die Feien, d. h. Burschen mit geschwärzten Gesichtern, und wohl auch noch andere vermummte Gestalten.[3] Oder es trägt auch ein Bursche auf einer hohen Stange den Schädel eines Pferdes, unter welchem ein langes Laken befestigt ist, das den Träger der Stange verhüllt. Das ist der Schimmel. Ein zweiter Bursche geht voran und führt den so Verhüllten an einem Stricke. Der Erbsenbär und andere Gestalten gehen mit. Man zieht wohl auch mit Musik durch das Dorf und macht vor jedem Hofe Halt, um sich Brot, Eier, Wurst und Speck zu einem gemeinschaftlichen Mahle zu erbitten.[4]

Wir werden Mannhardt unbedingt zustimmen dürfen, wenn er zu dem Schluß kommt, „daß die vorzugsweise von den Mähern bei der Ernte verfertigte, sodann auch zu Martini, Weihnachten, Fastnacht, Maitag (in der Umgebung des Maibaums) und bei Hochzeiten, allein oder in Gesellschaft des Klapperbocks, Erntebärs usw. auftretende Figur des sogen. Schimmels oder Schimmelreiters, Fastnachtspferdes, Herbstpferdes, Adventspferdes, englisch wooden horse, hobby horse, französisch chevalet, cheval mallet, analog dem Erbsenbär, der Habergeiß, der Kornkatze u. a. nichts anderes sei als das Kornroß, Vegetationsroß." Dagegen muß ich ihm entschieden widersprechen, wenn er

[1] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 167. 171.

[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 166. 167.

[3] Vgl. Kuhn, Zeitschr. f. deutsches Altertum Bd. V, p. 472 flg.; Mannhardt, Mythol. Forsch. p. 165.

[4] Vgl. Mannhardt, Mythol. Forsch. p. 166.

ablehnend fortfährt: „nicht aber eine Darstellung Wodans, wie man nach Kuhns Vorgang jetzt allgemein annimmt.“[1] Ich bin vielmehr durch meine Untersuchungen auf diesem Gebiete längst zu der immer mehr sich befestigenden Überzeugung gelangt, daß Kuhn auch hier, wie so oft, mit genialem Blick durchaus das richtige erkannt hat. Nur darf man sich nicht durch die Gestalt des verwandten großen skandinavischen Gottes Odin irre machen lassen. Unser Schimmelreiter ist keine heruntergekommene Form jenes großen Gottes, sondern eine weit primitivere Vorstellung. Hier haben wir den alten Seelen- und Fruchtbarkeitsgott Wodan, aus welchem sich der nordische Odin erst verhältnismäßig spät so hoch hinauf entwickelt hat, noch als volkstümlichen Fruchtbarkeitsdämon vor uns, noch halb oder auch ganz theriomorphisch gedacht, wie auch sein nächster Verwandter in Griechenland, Dionysos, noch als Stier-Dionysos deutlich genug theriomorphisch erscheint, die verwandte Göttin Demeter — gerade nach Mannhardts klassischen Aufführungen[2] — sehr deutlich auf theriomorphische Urformen zurückgeht und sie erkennen läßt, darunter auch die Pferdegestalt.[3] Und ähnlich steht es mit anderen, verwandten und unverwandten Göttern, die aus volkstümlichen Dämonen erwachsen sind, welche oft genug noch sehr deutlich ursprünglich theriomorphische Bildung verraten. Die bahnbrechenden Forschungen Mannhardts ergänzen aufs schönste die glänzenden Entdeckungen Kuhns, haben dieselben aber keineswegs widerlegt oder unnütz gemacht, wie man heutzutage vielfach höchst ungerechterweise annimmt. Sie sind uns beide unentbehrlich.

Wenn der Schimmelreiter in Drömling in der Mark mit einem breitkrämpigen Hute und einem weiten — hier aus einem Weiberrock gebildeten — Mantel ausgestattet auftritt,[4] so zeigt er eine Tracht, die wir unverkennbar deutlich noch bei Odin antreffen und die uns auch bei dem wilden Jäger Hackelberend, dem Reflex des Gottes in der deutschen Sage, wohlbekannt ist.

[1] Vgl. Mannhardt, Mythol. Forschungen p. 165.
[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 202—350.
[3] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 244 flg.
[4] Vgl. Kuhn a. a. O. p. 472.

Doch wir müssen zu dem rossegestaltigen Vegetationsdämon zurückkehren. Daß das römische Oktoberroß einen solchen repräsentierte, geht aus den merkwürdigen, altertümlichen Sitten und Bräuchen, die mit der Opferung dieses Rosses verbunden waren, nach Mannhardts Darlegungen unzweifelhaft deutlich hervor.[1] Dieselbe Vorstellung aber liegt aller Wahrscheinlichkeit nach zugrunde, wenn der Maibaum bei uns gelegentlich mit einem Pferdeschädel gekrönt wird;[2] wenn in der Umgegend von Dublin ein Pferdeschädel im Maifeuer verbrannt wird;[3] wenn man in Preußen und Thüringen um das Johannisfeuer tanzend ein Pferdehaupt in die Flammen wirft;[4] wenn zu Fastnacht oder bei der Kirmes in Deutschland statt der Strohpuppe ein Roßschädel begraben wird,[5] — und was dergleichen Sitten mehr sind.

Die merkwürdigste Rolle aber spielt ein Pferdekopf wohl bei jenem Pfingstaufzug zu Vardegötzen im Hannoverschen, wo — wie wir bereits gesehen haben — der sogen. Laubfrosch mit dem Hedemöpel um die Greitje kämpft. Als die vierte Maske dieses Aufzuges erscheint neben den drei soeben genannten der sogen. „Perekopp“, d. h. Pferdekopf: „Ein Bauernbursch hat einen großen Vierscheffelsack vom Kopfe herab über den Körper gezogen, an beiden Seiten sind große Löcher, aus welchen die Arme frei hervorragen, doch so, daß er sie nach Belieben in den Sack zurückziehen kann. Über seinem Kopf ragt ein an den Sack befestigter wirklicher, vom Schindanger geborgter Knochenpferdekopf ohne Unterkiefer hervor. An den Zähnen dieses Pferdekopfes ist ein gewaltiges, tief herabhängendes Bündel frischer Brennesseln (urtica urens) befestigt. Im Sack, in welchem Augenlöcher angebracht sind, hat der Bursche auch eine Stange, mit welcher er den über seinem Kopfe ruhenden Pferdekopf dirigiert. Schiebt er die Stange aufwärts, so erhebt sich der Pferdekopf riesig und bedroht die Nahestehenden mit der Brennessel. Während nun Looffrosch und Greitje tanzen, mischt sich Perekopp unter die

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 156—201.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 383.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 178.
[4] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 515.
[5] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 411.

Zuschauer und sucht sie, zumal Frauen und Kinder, mit dem von seinen gräßlichen Zähnen lang herabhängenden Nesselbusch ins Gesicht zu schlagen, indem er bei größeren Leuten das Roßhaupt mit der unsichtbaren Stange in die Höhe hebt."[1]

Es ist zweifellos, daß wir hierin eine lokale Variante jenes so überaus charakteristischen und weit verbreiteten Brauches vor uns haben, der aus Mannhardts glänzenden Ausführungen als der „Schlag mit der Lebensrute" wohlbekannt ist,[2] — überaus charakteristisch für die lebenweckenden Vegetationsdämonen, die ich lieber noch allgemeiner als Fruchtbarkeitsdämonen bezeichnen möchte, da ihre lebenweckende Tätigkeit sich ebenso auf das animalische wie auf das vegetative Leben bezieht, sehr deutlich insbesondere auch die Frauen und die menschliche Fortpflanzung angeht. Durch sein entsprechendes Gebahren, das Schlagen mit den Brennesseln, bekundet sich also der hannoversche „Perekopp". der pferdeköpfige Dämon, so deutlich wie nur irgend möglich als solch ein Vegetations-, resp. Fruchtbarkeitsdämon. Und Mannhardt weist alsbald einen nahe verwandten Brauch mit dem sogenannten cheval Mallet aus Frankreich nach, aus dem Kirchspiel St. Sumine-de-Coutais (Loire inférieure, Bretagne). Dort bewahrten die Kirchenvorsteher des alten Jahres ein hölzernes Pferd (cheval Mallet), „das so eingerichtet war, daß ein Mensch durch eine Öffnung hineinschlüpfen und es in Bewegung setzen konnte." Mit diesem Pferde werden nun zu Pfingsten feierliche Umzüge veranstaltet, die augenscheinlich als eine wichtige Angelegenheit der ganzen Gemeinde behandelt werden. Dabei gehen dem Roß zwei Männer mit der Rute, resp. einer blumenumwundenen Gerte voraus, und ist damit offenbar der Schlag mit der Lebensrute von dem feierlich dahergeführten Pferde selbst auf ein paar seiner Trabanten übertragen, was im Wesen aber doch wohl auf dasselbe herauskommt. Sehr charakteristisch ist auch, daß das hölzerne Pferd sich mehrfach tanzend um den Maibaum herum bewegen muß. Der sogen. Bâtonnier singt dazu ein ad hoc gedichtetes Lied.[3]

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 143, nach dem Hannöverschen Tagblatt vom 2. Mai 1875.

[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 251—303.

[3] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 144. 145, woselbst

Besonders wichtig und interessant ist für uns bei dem Pfingstaufzug in Vardegötzen, daß wir dort das Pferd, den Frosch und den Phallus alle drei zusammen auftreten sehen, und zwar so deutlich wie nur irgend möglich als Fruchtbarkeit wirkende Mächte, mimetisch dargestellte dämonische Personen, resp. Heiltümer der Fruchtbarkeit, deren Erscheinung den entsprechenden Segen mit sich bringen sollte. Wichtig und interessant, weil ja in dem oben behandelten vierten Verse unseres Rigvedaliedes, resp. dem aus diesem Liede erschlossenen Aufzuge, gerade Pferd, Phallus und Frosch nebeneinander als Heiltümer solcher Art auftreten, — gemäß meiner, dadurch nunmehr wohl sicher gestellten Vermutung.

Näher als die oben angedeutete Beziehung des Frosches zum Soma und zum Mond ist unfraglich die Beziehung des Pferdes zur Sonne und zum Feuer, insbesondere gerade in den Vorstellungen der Inder. Diese Beziehung tritt auch in dem offiziellen Opferritual mehrfach ganz deutlich hervor und sie mag wohl auch der Grund dafür sein, daß in der Reihe der Heiltümer unseres Liedes, resp. Aufzuges, das Pferd den Vortritt hat, vor Phallus und Frosch. Daß die Beziehung des Pferdes zu der Wärme und Leben spendenden Sonne, ebenso wie die Beziehung des Frosches zum Regen, resp. zu dem angeblich Regen und Tau spendenden Monde, ganz wesentlich mit der Eigenschaft dieser Wesen als Vegetations-, oder vielmehr Fruchtbarkeitsdämonen zusammenhängt, darf wohl für ausgemacht gelten und kann hier nicht näher erörtert und begründet werden. Die wichtige Rolle, die das Pferd im indischen Opferritual spielt, mußte diesem edlen Tier unter allen Umständen höhere Bedeutung verleihen.

Bei der Zeremonie des Agnyâdheya, d. i. der Feueranlegung, des Neufeuers, das unzweifelhaft deutlich mit unseren Frühlingsfeuern, den Osterfeuern, Maifeuern usw. urverwandt ist, spielt ein junges Roß eine wichtige Rolle, das nach Âpastamba weiß, oder auch rot mit schwarzen Knieen, sein muß und nicht triefäugig sein darf. Das Feuer wird durch Reibung mittelst einer Feuermühle gewonnen und dazu gehört die Anwesenheit jenes Rosses, das offenbar symbolische Bedeutung hat und die

---

man die nähere Schilderung des merkwürdigen Brauches nachlesen wolle.

Sonne repräsentiert, zu welcher die Erzeugung des Neufeuers in Beziehung steht.[1] Späterhin wird dann „das Feuer auf einem Wagen herbeigefahren, während der Opferer hinten das Pferd anfaßt und an dieses einige Sprüche richtet, die die symbolische Bedeutung des Tieres, aus dessen Huf Atharvan zuerst das Licht empfing, kennzeichnen." Der Opferherr flüstert dem Pferde gewisse Sprüche ins Ohr. Wird das Feuer anderswoher entnommen, dann geht das Pferd dem Feuerbrand voraus, während der Opferer folgt, so daß der Rauch ihn anweht. Man läßt das Pferd mit seinem rechten Vorderfuß verschiedene Opfergegenstände berühren, und die Fußstapfe desselben hat ihre besondere rituelle Bedeutung.[2] Das Opferfeuer auf dem Âhavanîya-Herd stellt das Sonnenfeuer dar, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Pferd das Sonnenroß repräsentiert.

Aber auch bei der mit dem Somaopfer verbundenen Pravargya-Zeremonie tritt ein Pferd bedeutsam hervor, offenbar in der gleichen sonnensymbolischen Eigenschaft. Den Kernpunkt dieser recht altertümlichen Zeremonie bildet der irdene Mahâvîra-Topf, in dem Milch zu einem Opfer für die Açvinen heiß gemacht wird. Auch dieser, mit heißer Milch gefüllte Topf repräsentiert, wie wir bestimmt behaupten können, nichts anderes als die Sonne, und stellt sie in primitiver Symbolik dar. Unter Vorantritt eines Rosses begibt man sich in feierlichem Zuge zu dem Ort, wo der Ton gegraben wird, aus welchem man jenen Mahâvîratopf verfertigt.[3] Ebenso fungiert ein weißes, eventuell ein rotbraunes Roß, das ebenfalls wohl die Sonne repräsentiert, bei dem Shoḍaçin genannten Somaopfer. Es steht während der Zeremonie vor den Sängern.[4]

Die Vorstellung der Sonne als eines Rosses, eines Renners, steht ganz fest und so kann uns diese beim Opfer angewandte Symbolik in keiner Weise befremden. Sonnenroß und Vegetationsroß sind im Grunde wohl ein und dasselbe. Das Pferd als Heiltum im volkstümlichen Aufzug, der pferdegestaltige Fruchtbarkeitsdämon trägt wohl beider Segen in sich. Ob

[1] Vgl. A. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 106.
[2] Vgl. A. Hillebrandt a. a. O. p. 107.
[3] Vgl. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 135.
[4] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 137.

ein wirkliches oder ein künstliches Pferd im vedischen Zuge einherschritt, ist kaum zu entscheiden.

Nun erhebt sich aber noch die Frage, ob der Wagen, den unser Vers erwähnt, mit im Zuge erscheinend zu denken ist, oder ebenso wie dasjenige, was der Phallus und der Frosch sich wünschen, nur von der Phantasie des Sängers hinzu getan wird, als ihr Wesen ergänzende Dinge. Der Wortlaut des Verses scheint fast für die erstere Auffassung zu sprechen, denn derselbe besagt, genau übersetzt: Das ziehende Pferd, das Zugpferd, das Fahrpferd liebt den leichten Wagen.[1] Sie läßt sich vielleicht auch damit stützen, daß im Opferritual mehrfach, wie das Pferd, so auch ein Wagen auftritt, ein solcher daher auch vielleicht als Heiltum gelten könnte. Beim Somaopfer spielen mehrere Wagen eine Rolle.[2] Bei der Zeremonie der Feueranlegung, des Neufeuers, wird das Feuer auf einem Wagen gefahren.[3] Und wir erinnern uns, daß nicht nur das Sonnenroß, sondern auch der Sonnenwagen eine bekannte Vorstellung ist. Und einer der ältesten und ehrwürdigsten Opfergänge ist das Rathamtara-Sâman, das „wagenfördernde Lied". Es wird bei der Zeremonie des Neufeuers,[4] es wird auch beim Sonnwendopfer gesungen,[5] — und es kann kein Zweifel darüber bestehen, was für ein Wagen damit gemeint ist. Es ist der Sonnenwagen, das Sonnenrad,[6] die seit uralter Zeit in primitiver Symbolik von den Ariern bei ihren Sonnen- und Lebensfesten „gefördert" werden. Denn der Sonne bei ihrem Aufstieg zu

[1] RV 9, 112, 4 áçvo vóḍhâ sukhám̧ rátham (sc. icchati).

[2] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 127. 128. 130. 131.

[3] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 107. 108.

[4] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 106. 107.

[5] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 157; Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 22 flg.

[6] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 25. Das Rollen eines Wagenrades als volkstümlicher Brauch in Nordeuropa ist wohlbekannt. Aber auch die Wagenwettrennen bei so vielen arischen Völkern zielen wahrscheinlich in derselben Richtung, als magisch-kultliche Förderung des Sonnenwagens. Bei der indischen Feueranlegung, dem Neufeueropfer, hat der Opferherr einen Wagen oder ein Wagenrad in Bewegung zu setzen. Vgl. Hillebrandt, Ritualliteratur p. 107. Ein Wagenrad aus Udumbaraholz wird beim Vâjapeya, einem Somaopfer mit Wettrennen, nach rechts gedreht. Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 142.

helfen, war ein wesentlicher Inhalt dieser Feste. Schon ein Vers des Rigveda spricht es deutlich aus, daß man in dem Rathaṃtara, dem „wagenfördernden Sange", die Sonne selbst erblickt.[1] So wäre denn gegen den Wagen als Sonnensymbol in unserem Zuge nichts einzuwenden. Bisweilen erscheinen Wagen auch in unseren europäischen Frühlingsaufzügen, allein ihre Eigenart macht es doch sehr fraglich, ob sie ähnlich zu deuten sind oder doch auf diesen und nicht vielmehr einen andern Ausgangspunkt zurückgehen.[2] Die Möglichkeit der zweiten Deutung unseres Verses, nach welcher der darin erwähnte Wagen, gleich den von Phallus und Frosch gewünschten Dingen, nicht leibhaftig im Zuge mit erscheint, sondern nur von des Sängers Phantasie hinzugefügt ist, bleibt jedenfalls bestehen und erhält durch die lange Reihe paralleler Wünsche der Gestalten des Zuges entschieden eine Stütze. Denn auch die guten Dinge, die sich die Personen desselben wünschen, Bruch und Riß, nach denen Wagner und Arzt verlangen, der Kelterer des Priesters, der reiche Kunde des Schmieds, Gut und Geld, das sie alle erstreben, zieht ja nicht mit, sondern dient nur zur Begründung des „Heischens". Im übrigen ist die Frage nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des Wagens in unserem Aufzuge wohl keine sehr belangreiche.

Wir gehen zu wichtigeren Gestalten desselben über, die der dritte Vers, der eigentliche Heischevers, nennt. Auch weiterhin von unten auf fortschreitend begegnen wir da zuerst wiederum der schon besprochenen „Müllerin", der „Alten, die den Mahlstein füllt", wie ich übersetzen zu müssen glaube.

Wer ist dies „Mütterlein" oder diese „Alte, die den Mahlstein füllt"?[3] Daß es keineswegs die Mutter des Sängers zu sein braucht, wie man irrigerweise bisher annahm, habe ich

[1] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 23. 25

[2] Bei einem großen, sehr bunten Zuge des Pfingstlings oder Wasservogels in Oberbayern (1840) erscheint unter anderem ein Küchenwagen mit zerbrochenen Hausgeräten. Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 352. Beim Himmelfahrtsumzuge zu Béziers in Langued'oc gab es früher auch einen mit grünen Büschen zu einer Laube gestalteten Wagen, vgl. Mannhardt a. a. O. p. 335. Diese Wagen haben indessen wohl schwerlich etwas mit dem Sonnenwagen zu tun.

[3] RV 9, 112, 3; upalaprakshiṇî nanâ; das Wort nanâ bedeutet zweifellos „das Mütterlein", „eine mütterliche alte Frau."

ein wirkliches oder ein künstliches Pferd im vedischen Zuge einherschritt, ist kaum zu entscheiden.

Nun erhebt sich aber noch die Frage, ob der Wagen, den unser Vers erwähnt, mit im Zuge erscheinend zu denken ist, oder ebenso wie dasjenige, was der Phallus und der Frosch sich wünschen, nur von der Phantasie des Sängers hinzu getan wird, als ihr Wesen ergänzende Dinge. Der Wortlaut des Verses scheint fast für die erstere Auffassung zu sprechen, denn derselbe besagt, genau übersetzt: Das ziehende Pferd, das Zugpferd, das Fahrpferd liebt den leichten Wagen.[1] Sie läßt sich vielleicht auch damit stützen, daß im Opferritual mehrfach, wie das Pferd, so auch ein Wagen auftritt, ein solcher daher auch vielleicht als Heiltum gelten könnte. Beim Somaopfer spielen mehrere Wagen eine Rolle.[2] Bei der Zeremonie der Feueranlegung, des Neufeuers, wird das Feuer auf einem Wagen gefahren.[3] Und wir erinnern uns, daß nicht nur das Sonnenroß, sondern auch der Sonnenwagen eine bekannte Vorstellung ist. Und einer der ältesten und ehrwürdigsten Opfergänge ist das Rathaṃtara-Sâman, das „wagenfördernde Lied". Es wird bei der Zeremonie des Neufeuers,[4] es wird auch beim Sonnwendopfer gesungen,[5] — und es kann kein Zweifel darüber bestehen, was für ein Wagen damit gemeint ist. Es ist der Sonnenwagen, das Sonnenrad,[6] die seit uralter Zeit in primitiver Symbolik von den Ariern bei ihren Sonnen- und Lebensfesten „gefördert" werden. Denn der Sonne bei ihrem Aufstieg zu

[1] RV 9, 112, 4 áçvo vóḍhâ sukhâṃ rátham (sc. icchati).

[2] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 127. 128. 130. 131.

[3] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 107. 108.

[4] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 106. 107.

[5] Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 157; Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 22 flg.

[6] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 25. Das Rollen eines Wagenrades als volkstümlicher Brauch in Nordeuropa ist wohlbekannt. Aber auch die Wagenwettrennen bei so vielen arischen Völkern zielen wahrscheinlich in derselben Richtung, als magisch-kultliche Förderung des Sonnenwagens. Bei der indischen Feueranlegung, dem Neufeueropfer, hat der Opferherr einen Wagen oder ein Wagenrad in Bewegung zu setzen. Vgl. Hillebrandt, Rituallitteratur p. 107. Ein Wagenrad aus Udumbaraholz wird beim Vâjapeya, einem Somaopfer mit Wettrennen, nach rechts gedreht. Vgl. Hillebrandt a. a. O. p. 142.

helfen, war ein wesentlicher Inhalt dieser Feste. Schon ein Vers des Rigveda spricht es deutlich aus, daß man in dem Rathaṃtara, dem „wagenfördernden Sange", die Sonne selbst erblickt.[1] So wäre denn gegen den Wagen als Sonnensymbol in unserem Zuge nichts einzuwenden. Bisweilen erscheinen Wagen auch in unseren europäischen Frühlingsaufzügen, allein ihre Eigenart macht es doch sehr fraglich, ob sie ähnlich zu deuten sind oder doch auf diesen und nicht vielmehr einen andern Ausgangspunkt zurückgehen.[2] Die Möglichkeit der zweiten Deutung unseres Verses, nach welcher der darin erwähnte Wagen, gleich den von Phallus und Frosch gewünschten Dingen, nicht leibhaftig im Zuge mit erscheint, sondern nur von des Sängers Phantasie hinzugefügt ist, bleibt jedenfalls bestehen und erhält durch die lange Reihe paralleler Wünsche der Gestalten des Zuges entschieden eine Stütze. Denn auch die guten Dinge, die sich die Personen desselben wünschen, Bruch und Riß, nach denen Wagner und Arzt verlangen, der Kelterer des Priesters, der reiche Kunde des Schmieds, Gut und Geld, das sie alle erstreben, zieht ja nicht mit, sondern dient nur zur Begründung des „Heischens". Im übrigen ist die Frage nach dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des Wagens in unserem Aufzuge wohl keine sehr belangreiche.

Wir gehen zu wichtigeren Gestalten desselben über, die der dritte Vers, der eigentliche Heischevers, nennt. Auch weiterhin von unten auf fortschreitend begegnen wir da zuerst wiederum der schon besprochenen „Müllerin", der „Alten, die den Mahlstein füllt", wie ich übersetzen zu müssen glaube.

Wer ist dies „Mütterlein" oder diese „Alte, die den Mahlstein füllt"?[3] Daß es keineswegs die Mutter des Sängers zu sein braucht, wie man irrigerweise bisher annahm, habe ich

[1] Vgl. Hillebrandt, Sonnwendfeste in Alt-Indien p. 23. 25

[2] Bei einem großen, sehr bunten Zuge des Pfingstlings oder Wasservogels in Oberbayern (1840) erscheint unter anderem ein Küchenwagen mit zerbrochenen Hausgeräten. Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 352. Beim Himmelfahrtsumzuge zu Béziers in Langued'oc gab es früher auch einen mit grünen Büschen zu einer Laube gestalteten Wagen, vgl. Mannhardt a. a. O. p. 335. Diese Wagen haben indessen wohl schwerlich etwas mit dem Sonnenwagen zu tun.

[3] RV 9, 112, 3; upalaprakshíṇî naná; das Wort naná bedeutet zweifellos „das Mütterlein", „eine mütterliche alte Frau."

bereits hervorgehoben. Unsere bisherigen Darlegungen führen uns aber jetzt mit logischer Notwendigkeit zu einer völlig anderen Auffassung dieser Gestalt.

Es ist ja bekannt genug, wie oft bei den entsprechenden europäischen Aufzügen und Umzügen, bei den damit verbundenen volkstümlichen Tänzen und primitiven mimischen Aufführungen ein altes Weib, ein Mütterlein erscheint, das den altgewordenen weiblichen Vegetationsdämon darstellt und bald allein, bald mit dem jungen oder dem alten männlichen Vegetationsdämon, resp. auch mit allen beiden, oder auch anderen Gestalten des Zuges seine Rolle zu spielen hat. Ein junger Bursche in Weiberkleidern pflegt bei uns dies dämonisch-mythische Wesen darzustellen, dessen eminente Bedeutung im europäischen Volksglauben vor allem aus Mannhardts Untersuchungen in überzeugender Klarheit hervortritt, das aber auch außerhalb Europas, bei ganz fremden, unverwandten, fernab wohnenden Völkern sich sehr ähnlich wiederfindet, — sehr deutlich z. B. in Mexiko.[1] Nichts anderes ist ja auch jene Greitje, um welche bei dem Pfingstaufzug in Vardegötzen der Hedemöpel und der Looffrosch, d. h. der alte und der junge Vegetationsdämon, kämpfen und die dann mit Looffrosch zusammen einen indezenten Tanz aufführt. Die abgetragenen Kleider, in denen die Greitje, resp. der diese Person mimende Bursche auftritt, charakterisieren sie deutlich genug.[2] Nichts anderes ist auch, wie wir schon früher gesehen haben, die römische Anna Perenna, die als eine Hauptperson im altrömischen Frühlingsmimus fungiert und sich durch List die Liebesvereinigung mit dem jungen Vegetationsgott Mars zu erringen weiß,[3] dem Herrn der tanzenden Salier, vor welchem der alte Mamurius Veturius weichen muß. Nichts anderes ist ja auch die in England so wohlbekannte alte Bessy oder Bessie, die zu Weihnachten — wie auch bei den Frühjahrsumzügen — mit Robin Hood und den Morrisdancers auf-

[1] Vgl. K. Th. Preuß a. a. O. p. 129 flg.

[2] Vgl. Mannhardt, Mythol. Forsch. p. 142; Reich, Der Mimus p. 500.

[3] Vgl. Preller, Röm. Mythol. I, p. 345; als Mimus bei Reich a. a. O. p. 240. 593. 649. 875.

tritt,[1] deren Begleitung uns bereits oben an unseren vedischen Umzug erinnert hat; Bessy, die beim Umzug der Schwerttänzer in Yorkshire, vom St. Stefanstag bis auf Neujahr, erscheint, neben dem Doktor, dem Fiedler und anderen Gestalten, die eine Art Farce mit Gesang und Tanz aufführen;[2] Bessy, die nach John Brands Bericht beim sogen. Fool-plough in Nordengland, einem Aufzug der sworddancers zu Weihnachten, resp. auch zu Fastnacht, mit dem Fool, dem Narren, zusammen sich zeigt: the Bessy in the grotesque habit of on old woman and the Fool, almost covered with skins, a hairy cap on and the tail of some animal hanging from his back,[3] — der letztere also deutlich der noch theriomorphisch charakterisierte Vegetationsdämon neben der Alten — usw. Nichts anderes ist auch die sogen. „Hexe" in dem recht bunten Zuge des Latzmann, bei Ertingen in Württemberg, dem neben Engel und Teufel, Hanswurstl, Mehlsack und Metzgerbursch auch der Doktor nicht fehlt.[4] Ebenso auch die alte Hexe Posterli im Entlibuch (Kanton Luzern), die in einem sehr grotesken Umzug kurz vor Weihnachten erscheint, aber auch theriomorphisch als alte Ziege oder Esel dargestellt werden kann.[5] Und ebenso auch noch eine ganze Reihe von sogen. wilden Weibern oder alten Weibern bei den Umzügen in Deutschland,[6] von alten Hexen und greulichen Alten überhaupt, die auch im griechischen Mimus und seinen Deszendenten fortleben.[7] Es würde uns allzuweit führen, wollten wir all der Varianten dieser wichtigen Gestalt der Alten, der Mutter, der Kornalten, Kornmutter usw. usw. auch nur andeutend gedenken. Der Gegenstand ist ja heutzutage bekannt genug.

Wohl aber dürfte es angezeigt sein, einige dieser vielen Varianten spezieller ins Auge zu fassen, die unserem vedischen Mütterlein, das den Mahlstein füllt, besonders nahe verwandt

---

[1] Vgl. Kuhn, Ztschr. f. dtsch. Altertum Bd. V, p. 481.
[2] Vgl. Müllenhoff, Schwerttanz p. 30.
[3] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 28.
[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 325.
[5] Vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte (W. u. F. K. II) p. 190. 191.
[6] Vgl. Krause, Trojaburgen p. 240; Mannhardt, Baumkultus p. 334. 340.
[7] Vgl. Reich, Der Mimus p. 499 Anm.; p. 500. 505. 871.

und dazu geeignet scheinen, ihr Wesen noch weiter aufzuhellen und die von uns vertretene Auffassung desselben noch bestimmter zu begründen. Ich meine diejenigen Formen jener mythischen, dämonischen Gestalt, die sie uns in naher und nächster Verbindung mit Mahlstein, Mühle oder Mehl zeigen. Man könnte meinen, daß für eine Kornalte oder Kornmutter die Mühle ohnehin nicht fern liegt, allein weit überzeugender als diese an sich gewiß richtige Voraussetzung sind die klar vorliegenden Tatsachen.

Ich wähle zuerst eine recht primitive Form der Sage, in welcher der Korndämon noch ganz theriomorphisch, als Kornkater, Roggenkater auftritt. Nach einer von R. Auning mitgeteilten lettischen Sage mahlte einstmals ein Mädchen Getreide auf der Handmühle und konnte gar nicht damit fertig werden. Da bemerkt sie über sich auf dem Querbalken einen schwarzen Kater und sieht, wie er ein Korn nach dem andern in den Trichter der Mühle wirft und so dafür sorgt, daß diese sich immer weiter füllt. Das war der Puhkis, Das Mädchen ärgert sich über ihn und erschlägt ihn mit einem Holzscheit. Da kommt die Wirtin hinzu und jammert: „O weh, nun ist er tot, mein Roggenkäterchen!“[1] Von diesem Roggenkäterchen könnte man buchstäblich sagen, daß er — wie die Alte in unserem Liede — den Mahlstein füllt, wenn auch die hier erwähnte Handmühle nicht mehr die einfache Mörserform zu haben scheint. Die Vorstellung von dem Kornkater, der Kornkatze ist allbekannt. Hier scheint dieselbe mit derjenigen des Puhkis, des Schätze zutragenden sogen. „Drachen“, verschmolzen zu sein.[2]

Näher und ganz unmittelbar berühren sich slawische Vor-

[1] Vgl. L. v. Schroeder, Germanische Elben und Götter beim Estenvolke (Wien 1906) p. 33, nach R. Auning, Über den lettischen Drachenmythus (Puhkis), Mitau 1891.

[2] In ähnlicher Weise versorgt der Puhkis auch in Vogelgestalt die Mühle, zum großen Ärger der Mägde; s. Schroeder a. a. O. p. 32. 33; nach R. Auning a. a. O. p. 6 flg. Es wäre interessant, die Beziehung des Puhkis, Puck, Drachen zum Korndämon näher zu untersuchen, doch fehlt mir dazu hier der Raum. Puck und Mühle sind mehrfach verbunden. Der Puck hat auch Froschgestalt, wie gelegentlich die Kornalte bei den Slaven. Vgl. Schroeder a. a. O. p. 39—61.

stellungen mit derjenigen des vedischen Mütterleins, das für den Mahlstein sorgt. Die Kassuben und Polen in der Provinz Preußen pflegen die Kinder vor der Żytnamatka zu warnen, d. h. der Kornmutter, die im Korn sitze. Ebenso auch die Tschechen. Bei Putzig sagen nun die Kassuben dafür Ržanamatka „Roggenmutter" oder Žarnamatka „Handmühlenmutter",[1] von žarna = goth. quairnus, dem alteuropäischen Namen für die primitive Handmühle.[2] Kornmutter, Kornalte und Handmühlenmutter ist also eins und dasselbe! Die Kornmutter sorgt dafür, daß die Mühle das nötige Korn erhält, sie füllt gewissermaßen die Mühle mit Korn und gehört also mit ihr zusammen, wie die upalaprakshiṇî nanâ.

Die Kornmutter heißt bei den Slawen auch Żytnababa, d. h. Kornalte, auch Baba allein „die Alte", oder Starababa; bei den Kleinrussen die eiserne Baba, bei den Großrussen die Baba Jaga, die man sich als eine greuliche Alte mit knöchernem Beine denkt.[3] Daß die Starababka oder Baba jędza in Galizien auch mit Froschkopf erscheint, haben wir bereits oben bemerkt.[4] Sie berührt sich dadurch mit dem theriomorphischen, froschgestaltigen Vegetationsdämon. Besonders wichtig aber ist für uns der Umstand, daß die Baba Jaga, nach einer allbekannten volkstümlichen Vorstellung in Rußland, in einem Mörser durch die Luft fährt, in einer stupa, d. h. also in der alten Handmühle![5] Dies Dahinjagen ist auch sonst für

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 299.

[2] Vgl. O. Schrader, Reallexikon s. v. Mahlen, Mühle.

[3] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 299. 300. — Über den Beinamen Jaga, welchen die Baba oder „die Alte" bei den Großrussen trägt (= polnisch Jędza), sind die Sprachforscher nicht ganz einig. Nach einer brieflichen Mitteilung meines hochverehrten Kollegen, Herrn Hofrats V. Jagič, dürfte derselbe aber wohl soviel bedeuten wie „die Quälende, Beängstigende, Schreckende."

[4] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 301.

[5] Allbekannt ist dort in allerlei Varianten das Verschen:

Baba Jaga,
kostjanaja noga,
w stupje jedet (oder na sheljesnoi stupje jedet),
pomelom sljed sametajet.

d. h. Baba Jaga, knöchernes Bein, fährt im Mörser dahin, verwischt die Spur mit dem Besen.

sie charakteristisch. Die polnische Kornalte erscheint auf einem Pferde durch die Luft reitend.[1] Wir erkennen darin deutlich die längst erwiesene nahe Berührung der Vegetationsdämonen mit den Winddämonen. Wichtiger aber ist für uns hier am Ort die offenbar ganz enge Zusammengehörigkeit der russischen Kornalten, der Baba Jaga, mit dem Mörser, der Stampfe, der alten, primitiven Handmühle, in welcher gewiß schon in der Urzeit das Korn mit einem Stößel zerkleinert, zerstampft wurde. Die enge Verbindung des Korndämons, und speziell der Kornmutter, mit der alten Handmühle darf damit wohl als erwiesen gelten. Und sie erscheint bei dem weiblichen Korndämon um so näher liegend, als ja doch wohl aller Wahrscheinlichkeit nach gerade die Weiber das Geschäft der Kornzerkleinerung, des Mahlens, in der Urzeit zu besorgen hatten, wie das bei primitiven Völkern der Fall zu sein pflegt und wie es auch in unsern Sagen sich widerspiegelt — in der Edda, bei Homer, in den keltischen Sagen u. a. m. Es gilt als häusliche, weibliche Arbeit. Und so mochten gar leicht die Vor-

stupa ist, wie mich Herr Hofrat Jagič brieflich belehrt, ein urslavisches Wort und nicht etwa, wie Miklosich meinte, eine Entlehnung aus dem Germanischen. Neben dem russischen und serbokroatischen stupa haben wir polnisches stępa, tschechisches stoupa, slowenisches stopa, die alle wesentlich dasselbe bedeuten. Das Wort ist wurzelhaft verwandt mit unserem „stampfen, die Stampfe", und so bedeutet denn auch stupa „ein Gefäß, in welchem etwas niedergetreten, gestoßen, gequetscht wird." „Ursprünglich war es — bemerkt Jagič — ein Gefäß in der Art des Mörsers oder einer aus Holz gemachten Aushöhlung, in welche der ebenfalls hölzerne Klotz hineinschlug und z. B. die Körner des Getreides zu „kascha" zerquetschte. Im Serbokroatischen, wo noch sehr primitive Zustände zu Anfang des 19. Jahrh. herrschten, bedeutet stüpa (ü ist sehr kurz auszusprechen) einen hölzernen Mörser, in welchem z. B. die Weizenkörner gestampft werden." — Wenn man in der stupa die kascha, d. h. Grütze, Brei, bereitet, dann erinnert uns das sehr an Yâskas Erklärung unseres vedischen upalaprakshiṇî durch saktukârikâ, d. h. Grützebereiterin. Jagič erwähnt nur hölzerne Formen des stupa; die russische Baba Jaga aber fährt öfters in einem eisernen Mörser durch die Luft. Von den prähistorischen Funden steinerner Mörser oder Handmühlen sprachen wir oben. Offenbar ist das Material für den Begriff nicht wesentlich. Der Mörser oder stupa konnte ursprünglich aus Holz oder Stein gemacht werden, in späteren Zeiten, wo es Metall gab, auch aus Metall.

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 301. 302.

stellungen von Kornmutter und Kornmühle zusammenschießen und fest verbunden bleiben.

Als Variante zu „Kornmutter, Roggenmutter“ begegnet übrigens auch die Bezeichnung „Mahlmutter, Mehlmutter“ — im Kreise Liegnitz, in Striegau —, doch finde ich es nur als einen Namen für das sogen. Mutterkorn verzeichnet.[1] Aller Wahrscheinlichkeit nach aber war es überhaupt Variante für „Kornmutter“.

Eine wichtige Notiz aus der keltischen Welt, die ganz hierher gehört, verdanke ich einem meiner Zuhörer, Herrn Stud. Julius Pokorny. Es ist ein merkwürdiger gälischer Brauch, von den Hebriden bezeugt. Am 29. September, am Fest des St. Michael, wurde dort früher ein symbolischer Tanz aufgeführt, genannt the Carlin of the mill-dust, d. h. die Alte von dem Mühlenstaube. Der Mann berührt die Frau mit einem Stab, worauf sie wie tot niederfällt. Er beweint ihren Tod und berührt nacheinander ihre Glieder mit dem Stab, worauf sie belebt werden. Endlich haucht er sie an und berührt mit dem Stab ihr Herz. Nun wird auch der Rumpf lebendig und die Frau springt auf, worauf beide miteinander freudig tanzen.[2]

Carlin heißt die „alte Frau“ und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir hier die Kornalte, den altgewordenen weiblichen Vegetationsdämon vor uns haben. Nichts ist dafür so bezeichnend wie ihr Getötetwerden und nachmaliges Wiederaufleben. Man erinnert sich des skandinavischen Julbocks, der erschossen wird, um dann nach dem Gesang eines bestimmten Liedes munter wieder aufzuspringen. An den Schnortison im Schwertfechterspiel, der ebenso sterben muß, um dann wieder aufzuspringen und lustig zu tanzen, und all die verwandten Bräuche bei verschiedenen arischen Völkern. Daß die Carlin of the mill-dust in der Tat nichts anderes ist als der weiblich gefaßte, alt gewordene Vegetationsdämon, die Kornalte oder Kornmutter, geht ganz deutlich auch weiter noch daraus hervor, daß — wie Mannhardt berichtet — in Schottland die aus dem letzten Korn gefertigte weibliche Figur Car-

---

[1] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 314.

[2] Vgl. A. Cormichael, Ortha nan Gaidheal, Edinburgh 1900, Vol. I p. 208.

line genannt wird.[1] Und diese schottische Carlin oder Carline hat ihr Gegenstück in Dänemark, wo die Roggenalte oder Roggenmutter „Rugkjaerling" genannt wird; kjaerling aber heißt nichts anderes als „altes Weib".[2]

Wenn nun die in ihrem Wesen so unzweifelhaft deutliche Carlin, die Kornalte, auf den Hebriden als „die Alte von dem Mühlenstaube" bezeichnet wird, dann ist auch hier der alte weibliche Korndämon schon in dem Namen aufs engste mit Mühle und Mehl in Verbindung gebracht, wie die kassubisch-polnische Kornmutter mit der Handmühle, die russische Baba Jaga mit der Stupa, dem Mörser. Und wir können wohl nicht länger daran zweifeln, daß auch in unserem vedischen Liede, resp. in dem von uns vermuteten Aufzuge jener Zeit, das „Mütterlein" oder „die Alte, die den Mahlstein füllt" nichts anderes ist als die Żarnamatka, die Baba Jaga, die Carlin of the mill-dust, d. h. also der altgewordene weibliche Vegetationsdämon, die Kornmutter, die Kornalte.

Wie vortrefflich diese Gestalt zu den Heiltümern der Fruchtbarkeit im vierten Verse, zu Vegetationsroß, Phallus und Frosch stimmt, braucht nicht besonders betont zu werden. Die Harmonie ist aber nicht geringer, wenn wir die bunte Reihe jenes Zuges weiter nach oben hin betrachten.

Neben dem Mütterchen steht das Väterchen, steht der Alte, „de Oll", neben der nanâ der tata. Es sind dies bekannte Lallworte, der Kindersprache angehörig, die Mutter und den Vater bezeichnend. Daß auch der Alte, das Väterchen, tata, nicht als der Vater des Sängers zu fassen ist, so wenig wie die Alte, das Mütterlein, nanâ, seine Mutter ist, leuchtet nach dem obigen von selbst ein. Kein Zweifel, daß er dem Mütterlein analog zu deuten ist. Über „den Alten" als Bezeichnung des alt gewordenen Vegetationsdämons brauche ich kein

[1] Dazu bemerkt Mannhardt, Mytholog. Forsch. p. 326: „Dieser Name (Carline) erklärt sich aus der Notiz bei Motherby, Pocket Dictionary of the Scottish Idiom, Königsberg 1826: Carlin, Carline s. an old woman, a stout old woman."

[2] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forsch. p. 298. 299. 327. 328. Mannhardt bemerkt dazu in der Anm. 1 auf p. 299: kjaerling, sprich kaelling, altes Weib. — Man vgl. ferner dazu das altnordische kerling, „altes Weib", das Femininum zu Karl „der Mann".

Wort zu verlieren. Das hieße Eulen nach Athen tragen. Ich will nur dessen erwähnen, daß der sogen. Pfingstlümmel bei den deutschen Frühjahrsumzügen mehrfach als ein armer oder alter Mann erscheint,[1] den Vegetationsdämon also in dem Stadium der Herabgekommenheit, als den „Alten" darstellt, und ferner, daß das dem indischen tata „Väterchen" entsprechende weibliche Wort, „die Tatte", in Fanâs, im Kanton Graubünden, auf die Kornalte angewendet wird. Denn dort heißt „die Tatte (Großmutter) begraben" so viel wie „die Ernte beendigen".[2] Man weiß, daß die letzte Garbe dem Alten oder der Alten gleich gesetzt wird.

Das Wort nanâ kommt, außer in unserem Liede, überhaupt nicht mehr vor.[3] Es ist offenbar das Erbe einer älteren, vorvedischen Zeit, das dann für immer verloren geht. Das Wort tata hat sich etwas länger gehalten. Es wird auch später noch bei den Anrufungen der abgeschiedenen Väter angewendet.[4] Im Rigveda aber findet es sich nur noch in einem anderen Liede, wo der Zusammenhang es mir nicht ganz unwahrscheinlich macht, daß auch dort vielleicht an den dämonischen Alten, den Kornalten zu denken ist. Denn die an Indra gerichtete Bitte, des Väterchens, des Alten Kopf möge bewachsen sein, steht neben der entsprechenden Bitte für das Ackerfeld.[5]

Der tata steht in unserem Liede neben der nanâ wie der Hedemöpel neben der Greitje beim Pfingstaufzug in Vardegötzen, — und daß auch Frosch und Phallus in beiden Fällen nicht fern sind, wissen wir schon. So weit würde alles stimmen. Auffallend ist nur, daß „der Alte" als „Arzt" charakterisiert zu sein scheint. Denn die wahrscheinlichste Übersetzung[6] un-

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus, p. 351.

[2] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 320. 321.

[3] Ich rechne es natürlich nicht mit, wenn im Nâigh. 1, 11 nanâ unter den Synonymen für Rede, vâc, mit aufgeführt wird.

[4] Vgl. AV 5, 24, 16; TS 3, 2, 5, 5.

[5] RV 8, 80 (91), 5 und 6. Es ist ein höchst merkwürdiges, volkstümliches Lied, das ich für eine Art Mannbarkeitszauber halte und demnächst gesondert zu besprechen gedenke.

[6] Eine andere Möglichkeit der Übersetzung wurde oben bereits angedeutet und würden dabei der Alte und der Arzt nicht in eine

seres Verses ist ohne Zweifel die, welche in vorstellender Art besagt:

> Sänger bin ich, der Alte Arzt,
> Den Mahlstein füllt das Mütterlein usw.

Allein eine Schwierigkeit erwächst auch in diesem Falle nicht, denn es ist dann ein Charakter des Zuges mit dem andern verschmolzen, in ähnlicher Weise, wie das auch sonst öfters begegnet, — wie beispielsweise in Vardegötzen Frosch und Phallus mit dem Laubmann in eins verschmolzen sind, wie in Galizien die Kornalte mit dem Frosch eins ist, in Rom der Vegetationsalte mit dem Schmied u. dgl. m.

Wir müssen daher jetzt den Arzt ins Auge fassen, um uns davon zu überzeugen, ob auch er wirklich in diese Gesellschaft, diese Reihe hinein gehört.

Der Arzt wird in unserem Liede schon im ersten Verse erwähnt, im ganzen also zweimal. Dadurch tritt er stärker hervor als die anderen Gestalten des Zuges, die alle nur einmal genannt werd n. Er darf daher wohl als eine wichtige Figur gelten. Wir haben den Arzt ja aber auch schon als Solofigur eines höchst originellen vedischen Mimus kennen gelernt, in welchem dieser Doktor und Apotheker in einer Person seine Kräuter anpreist und sich als ein besserer Quacksalber produziert, — lustig, ja burlesk, unzweideutig auf Gewinn ausgehend, aber doch auch feinere und edlere Töne anschlagend. Im ganzen wohl ein Typus, der bis auf den Medizinmann primitiver Zeiten zurückgehen dürfte und schon der Urzeit nicht unbekannt war.

Zu dieser Annahme stimmt aufs beste auch die Tatsache, daß der Arzt im griechischen Mimus ebenfalls als eine typische Figur erscheint. Der quacksalbernde Arzt findet sich schon als ein Typus im alten lakonischen Mimus, dem sogen. Dikelon, und er bleibt von da an beständig eine der beliebtesten mimischen Figuren, mit allerlei Variationen seines Charakters, an dem die Gewinnsucht in verschiedenen Formen oft hervortritt und gern gegeißelt wird.[1] Noch mehr aber frappiert

Person verschmolzen, sondern gesondert dastehen: „Ich, der Sänger, der Alte, der Arzt, Die Alte, die den Mahlstein füllt, Verschiedenes könnend suchen wir Gute Ding' — wie man Kühe sucht."

[1] Vgl. Reich, Der Mimus p. 26. 58. 306. 307. 468. 469. 500. 872.

wohl das Auftreten dieser typischen Figur in den nordeuropäischen Umzügen, insbesondere in Deutschland und England. Der Arzt gehört durchaus zu den wohlbekannten Gestalten dieser volkstümlichen Umzüge, meist mit komischen, bisweilen burlesken Zügen ausgestattet, als Doktor Eisenbart, als Quacksalber u. dgl. Am besten motiviert ist sein Auftreten dort, wo er die Aufgabe hat, den getöteten Vegetationsdämon, den „wilden Mann", wieder ins Leben zurück zu rufen. Aber man läßt ihn sich auch sonst, ohne jede weitere Motivierung, als ergötzliche, lustige Figur gern gefallen.

Zu den mancherlei Masken beim Nikolausumgang in Böhmen gehört als typische Figur auch der Quacksalber, neben dem hlg. Nikolaus, dem Kaminfeger, Teufel, Soldaten, Schacherjuden usw. Den Kern- und Mittelpunkt des Zuges aber bilden nach Mannhardt: ein Reiter auf künstlichem Schimmel, ein anderer auf einer ähnlichen Ziege, zwei bärenartige Gestalten, mit Glocken und Schellen behangen (cf. Erbsenbär); oder es erscheint auch neben Engel und Teufel der Bock.[1] Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir in Schimmel, Ziege, Bär, Bock theriomorphische Vegetationsdämonen vor uns haben und daß der Quacksalber hier in einem Zuge auftritt, der unserem vedischen Zuge wesensverwandt ist. In dem alten Heiligen, dem Bischof, ist vielleicht eine Umformung des Vegetationsalten zu erkennen, während Kaminfeger und Teufel jedenfalls Dämonen darstellen.

Noch öfter begegnet uns der Arzt, der Doktor in den Pfingstumzügen in Deutschland, die wir als Umzüge der Vegetationsdämonen mit mehr oder weniger Gefolge kennen.

In der Schilderung der großen Pfingstprozession des sogen. Wasservogels, des bayrischen Pfingstlings, aus Sauerlach in Oberbayern, vom Jahre 1840, erscheint auch der Doktor, neben mehr als dreißig andern Figuren, zu denen auch der berußte Kaminfeger, der schwarze Teufel — auf den öfters geschossen wurde —, der Klausner, der Pfarrer, die Hexe auf einer Eggenschleife mit einer Flachsschwinge u. a. m. gehören.[2] Ebenso haben wir den Doktor Eisenbart beim Pfingstritt in Schwaben, in Wurmlingen. Die Hauptperson dabei ist der sogen. Pfingstbutz, dem

[1] Vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte (W. u. F. K. II) p. 188. 189.

[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 352.

späterhin von dem Henker ein künstlicher Kopf abgehauen wird — sehr charakteristisch für ihn als Vegetationsdämon. Aber auch der Mohrenkönig mit russigem Gesicht, der weiße Mann mit weißem Haar (d. i. der Alte), Maien und Maienführer sind kaum minder charakteristisch.[1] In Thüringen erscheint der Pfingstbutz als der „wilde Mann“ und wird dort erschossen, so daß er wie tot zu Boden fällt. Ein als Arzt verkleideter Bursche bringt den getöteten Wilden wieder ins Leben.[2] „Dieser nämliche Zug — bemerkt dazu Mannhardt — scheint in den bayrischen und schwäbischen Spielformen vorhanden gewesen zu sein, da ohne Zweifel daraus das Auftreten des Wunderdoktors Eisenbart oder schlechthin des Doktors zu erklären sein dürfte.“[3]

Wir haben den Doktor aber auch schon in dem bunten Zuge des sogen. Latzmanns in der Umgegend von Ertingen (Württemberg) zu Johannis neben der Hexe bemerkt, die die Vegetationsalte, die Kornmutter repräsentiert.[4] Und ebenso erscheint der Doktor neben der alten Bessy bei dem Umzug der Schwerttänzer in Yorkshire, also auf englischem Boden, vom St. Stefanstag bis auf Neujahr.[5] Es ist dieselbe charakteristische Verbindung, die im dritten Verse unseres Rigvedaliedes vorliegt.

Die Übereinstimmung dieser germanischen Umzüge mit dem von uns erschlossenen indischen kann wohl nicht bezweifelt werden. Aber auch der griechische Mimus ist aus ähnlichen volkstümlichen Umzügen hervorgegangen, und wenn der Arzt auch dort seit der ältesten Zeit als typische Figur auftritt, werden

---

[1] Vgl. Mannhardt, a. a. O. p. 350.

[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 357. 358.

[3] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 358.

[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 325.

[5] Nach Mullenhoff, Schwerttanz p. 30, wird im Gentlemans Magazine von 1811 aus der North-Riding of Yorkshire berichtet (p. 423): „On the feast of St. Stephen (26. Dez.) six youths, called sword-dancers from their dancing with swords, clad in white and bedecked with ribbands, attented by a fiddler and another youth curiously dressed who generaly has the name of Bessy and also by one who personates a doctor (damit, wenn ein Unglück passiert, gleich ein Helfer zur Hand ist, Müll.), begin to travel from village to village, performing a rude dance, called the sword-dance“ etc. Sie haben einen König, singen und tanzen bis Neujahr.

wir aus dem übereinstimmenden Zeugnis von Germanen, Indern und Griechen wohl schließen dürfen, daß der Medizinmann schon in der Urzeit derartigen Umzügen als charakteristische Gestalt angehörte. Auch er scheint zu ihrem eisernen Bestande zu gehören, gleich den tierisch und menschlich gebildeten Vegetationsdämonen.

Vor dem Alten, dem Arzt, und dem Mütterlein, das den Mahlstein füllt, erwähnt im dritten Verse der Sänger[1] sich selbst: „Der Sänger bin ich!" Es ist der Vorsänger und Führer des Zuges, der die Strophen des Liedes singt, während die übrigen wohl nur den Refrain mitsingen. Auch dieser führende Sänger oder Vorsänger, der sich und die andern, zum Teil wohl recht seltsamen Gestalten des Zuges vorstellt und ihr gemeinsames Begehren nach allerlei guten Dingen ausspricht, darf als eine typische Figur gelten, deren Verwandte auch in den europäischen Umzügen erscheinen. Namentlich bei den Umzügen und Aufführungen der Schwerttänzer, die sich deutlich mit unserem Zuge berühren, tritt oft ein Anführer der Schar hervor, der allerlei einleitende und abschließende, erklärende und vorstellende Verse oder Reden vorträgt oder singt, nicht selten auch die Bitte um freundliche Spenden den Zuschauern ans Herz legt, gleich dem „Sänger" des vedischen Liedes. Es kann sich dies Amt auch mit diesem oder jenem wichtigen Charakter des Zuges verbinden.

Bei dem von J. J. Winkelmann (Bremen 1697) geschilderten, in Hessen beobachteten, Schwerttanz nebst Spiel haben die Tänzer solch einen Führer, der allerlei launige und ernste, einleitende und abschließende, erklärende, auch um Gaben bittende Verse spricht, von denen man einiges bei Müllenhoff mitgeteilt findet[2]. Die bäuerlichen Schwerttänzer in Dithmarschen haben ihren Vortänzer oder König, der zu Anfang eine kleine Rede an die Zuschauer hält, das Alter und die Vortrefflichkeit der Tänze rühmt u. dgl. m. Zum Schluß redet er wieder und

[1] Er nennt sich kârú, ein Wort, das im Rigveda auch sonst öfters vorkommt und die Bedeutung „Lobsänger, Sänger" hat, von der Wurzel kar, kir „rühmend gedenken, preisen". Der in der Wurzel liegende Grundbegriff des Preisens, Rühmens, Anpreisens paßt recht gut gerade in unserem Falle.

[2] Vgl. Müllenhoff, Schwerttanz, p. 16—18.

dankt den Zuschauern, daß sie gekommen und überdem mit einer „billigen Verehrung" den Tänzern an die Hand gegangen seien.[1] In dem gereimten „Schwertfechterspiel" der Bergleute in Clausthal spielt der sogen. König von Engeland die erste, führende Rolle. Er leitet das ganze erklärend ein, läßt eine Person nach der andern auftreten usw.[2]

Sehr deutlich tritt bei dem so überaus altertümlichen Schwerttanz auf Papa Stour, der entlegenen Shetlandsinsel, der Drachentöter St. George als Master, als Führer und Leiter des ganzen hervor. Er führt sich und seine Kameraden, die Könige von Spanien, Frankreich usw., ein und stellt sie vor, einen nach dem andern. Er macht auch den Vortänzer, rühmt sich seiner Heldentaten in verschiedenen Ländern und schließt das ganze mit passenden Versen ab, deren letzte von allen wiederholt werden.[3]

Bei dem Schwerttanz in den Bergwerksdistrikten Nordenglands spielt der sogen. Tommy die Rolle des Führers, der in Versen, singend, einleitet, vorstellt usw. „Zwei Burschen in dem Zuge haben einen besonderen Anzug und heißen Tommy und Bessy. Der Tommy ist oft in die Haut eines Tieres gehüllt, dessen Schwanz hinten herunter hängt; zuweilen trägt er auch eine Mütze von Tierfell und ist überhaupt so hergerichtet, daß er ein sehr borstiges Aussehen hat. Nicht minder grotesk ist die Toilette der Bessy" usw. „Die Rolle des Tommy ist, die Schwerttänzer vor dem Beginn der Aufführung mit einer Art Prologgesang in Knittelversen, unter Begleitung des Fiedlers, bei dem Publikum einzuführen." Launige Proben dieses Gesanges finden sich bei Müllenhoff mitgeteilt, wie auch die Schilderung des Tanzes. Währenddessen machen Tommy und Bessy alle erdenklichen Späße. „Ihnen ist der Verkehr mit dem Publikum, nicht nur das Amt des Einsammelns der Gaben, sondern damit auch die sonst dem Vortänzer zustehende Aufgabe des Sprechers und Führers ganz oder teilweise zugefallen, wie bei dem Münchener Schäfflertanz dem Hansel und der Gretel in der Butten."[4]

[1] Vgl. Müllenhoff, Schwerttanz p. 21. 22.
[2] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 33 flg.
[3] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 25—27.
[4] Vgl. Müllenhoff, Schwerttanz p. 30—32, nach einer Schilderung

Der Tommy ist unzweifelhaft deutlich der theriomorphisch gedachte Vegetationsdämon. Auf diesen ist also hier die Führerrolle übergegangen, die in unserem vedischen Zuge ein besonderer „Sänger" spielt. Den Tommy unterstützt die Bessy, der weibliche alte Vegetationsdämon, die Hexe, das Mütterlein. Wie nah in dem vedischen Liede der Sänger mit dem Alten und der Alten zusammen steht, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. Es sind führende Gestalten des Zuges.

Der zweite Vers unseres Rigvedaliedes redet ausschließlich von einer Person, dem Schmied, dessen Gestalt schon durch diesen Umstand allein als eine besonders wichtige bedeutsam hervortritt. Die Gründe dafür sind keineswegs ohne weiteres leicht erkennbar, daß wir es dabei aber mit einem uralten Erbteil weit zurückliegender Zeiten zu tun haben, wird durch die Vergleichung bald deutlich werden. Und das ist es, was wir hier zunächst feststellen müssen.

Im Zuge des deutschen Schimmels oder Schimmelreiters erscheint, wie wir bereits gesehen haben, auch der Schmied, samt Erbsenbär, Feien und verwandten Gestalten.[1] Der Schmied ist also in Deutschland mit dem Umzuge des Vegetationsrosses ganz ebenso verbunden, wie uns dies unser vedisches Lied, resp. der aus ihm erschlossene Umzug vorführt! Und in Rom gilt bekanntlich die wichtige Gestalt des Mamurius Veturius als der Schmied — angeblich der mythische Schmied, der zu einem vom Himmel gefallenen Schilde die übrigen Schilde der Salier hinzu verfertigt. Er gehört als der altgewordene Vegetationsdämonen aufs engste zu Mars als dem jungen, hat als weibliche Entsprechung dort die Anna Perenna, das römische Mütterlein, die Alte, die Bessy, nanâ, sich gegenüber. Mamurius Veturius, Mars und Anna Perenna entsprechen in Rom dem Hedemöpel, dem Looffrosch und der Greitje in Vardegötzen. Bemerkenswert aber ist, daß in Rom der altgewordene Vege-

---

im „Ausland" von 1857, No. 4 p. 81 flg. — Man vgl. noch aus Wallis Schilderung des sworddance in Northumberland: „one of the company is distinguished from the rest by a more antic dress; a fox's skin generally serving him for a covering and ornament to his head, the tail hanging down his back. This droll figure is their chief or leader; he does not mingle in the dance." Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 29.

[1] Vgl. Kuhn, Ztschr. f. dtsch Altertum, Bd. V, p. 472.

tations- oder Fruchtbarkeitsdämon, als welcher Mamurius Veturius längst unzweifelhaft deutlich erwiesen ist, gerade als „der Schmied" gefaßt wird. Sein Aufzug charakterisiert ihn nicht eigentlich als den Schmied, sondern als den alten Vegetationsdämon. Es war ein mit Fellen bekleideter Mensch, der durch die Stadt geführt und mit langen weißen Stäben aus der Stadt hinausgeprügelt wurde, indem man ihn Mamurius Veturius nannte und für jenen Schmied der Ancilien erklärte.[1] Seine Fellbekleidung entspricht der Darstellung unseres Pelzmärten, Knecht Ruprecht,[2] des englischen Tommy und ähnlicher Gestalten Auch der ebenfalls entsprechende „wilde Mann" tritt bisweilen in einer aus zottigen Tierfellen bestehenden Kleidung auf, nur noch mit grüner Laubumkränzung von Haupt und Lenden versehen.[3] Wenn die „wilden Männer" ganz in Werg gehüllt erscheinen, so soll auch das offenbar zottigen Haarwuchs vorstellen. Ganz deutlich ist das in der Schilderung des so unglücklich verlaufenen Tanzes der wilden Männer am französischen Königshofe, am 29. Januar 1393.[4] Aber auch der Hedemöpel ist ganz in Heede, d. h. Werg, gehüllt und trägt davon seinen Namen. Mamurius Veturius gehört in diese Reihe, er gilt aber als der Schmied!

Und in überraschender Weise stellt sich ein Zeugnis aus Griechenland hier an die Seite. Im dionysischen Zuge, d. h. also im Zuge der Vegetationsdämonen, erscheint Hephästos, der mythische Schmied, samt einigen Satyrn, die Schmiedegeräte tragen.[5] Die Bildwerke, die uns diesen Zug vorführen, stellen angeblich die sogen. Rückführung des Hephästos in den Olymp dar. Allein die Erzählung von dieser Rückführung des Schmiedegottes durch den großen Vegetationsgott Dionysos ist ziemlich schwach und keineswegs überzeugend motiviert. Sie macht vielmehr den Eindruck einer ätiologischen Sage, die dasjenige erklären will und soll, was lange vorher feststand, aber auffallend und schwer erklärbar schien: das Erscheinen des Hephästos im dionysischen Zuge, mit welchem

[1] Vgl. Preller, Röm. Mythologie, 3. Aufl. Bd. I, p. 359.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 327.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 340.
[4] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 338.
[5] Vgl. L. v. Schroeder, Griech. Götter und Heroen I p. 82—92.

der göttliche „Schmied“ doch anscheinend nichts zu tun hat. Gerade die Denkmäler aber führen uns darauf, daß diese Verbindung eine alte, nicht äußerlich, sondern wesenhaft begründete war. Schon vor Jahren äußerte der ausgezeichnete Archäologe Georg Loeschcke darüber: „Wer ohne Kenntnis der literarischen Überlieferung die altertümlichen Denkmäler betrachten wollte, der könnte kaum daran zweifeln, daß Hephästos ein dem Dionysos nächst verwandtes Wesen, ein Glied seines Thiasos war. Denn abgesehen von den Darstellungen der Athenageburt sieht man ihn fast nur umgeben von Silenen und Nymphen, ein zweiter Dionysos in Tracht und Haltung; wie dieser auf einem ithyphallischen Maultier reitend, mit Efeu bekränzt, den Kantharos und Rebzweig in der Hand, gelegentlich auch von einem Bock begleitet (Br. Mus. 527). Man erklärt diese dionysische Erscheinung aus der Situation, in der der Gott sich befinde: der Rückführung in den Olymp. Aber die Erklärung reicht nicht aus. Denn auch sonst trägt Hephästos den Efeukranz[1] und den Kantharos,[2] und wiederum auf dem Bild der Françoisvase fehlen Kranz, Becher und Zweige, sie waren also zur Bezeichnung der Situation nicht unerläßlich.“[3]

Hephästos, der göttliche Schmied, gehört in den dionysischen Zug, d. h. unter die Vegetationsdämonen — das ist der Schluß, zu welchem wir durch die Denkmäler gelangen, ohne daß uns damit auch schon eine Begründung für diese Zusammengehörigkeit geboten wäre. Sie war offenbar traditionell gegeben. Betrachten wir nun aber eine der Darstellungen jenes dionysischen Zuges „der Rückführung des Hephästos“ im Lichte der vorstehenden Ausführungen, — z. B. das korinthische Vasenbild, welches Loeschcke in den Athenischen Mitteilungen des deutschen Archäologischen Institutes Bd. XIX Taf. 8 veröffentlicht hat.[4] Da sehen wir einen Zug: voran ein paar kräftig phallische Dämonen, Phallophoren,

[1] Gerhard A. V. B. XXXIX.

[2] Gerhard a. a. O. LVII.

[3] Vgl. L. v. Schroeder, Griech. Götter und Heroen I p. 83. Man vergleiche daselbst auch die weiteren, wertvollen Betrachtungen von G. Loeschcke, die er so gütig war, mir zu überlassen.

[4] Vgl. K. Th. Preuß, a. a. O. p. 133.

unzweifelhafte Vegetationsdämonen, dann der göttliche Schmied Hephästos, mit verkrüppelten Füßen, auf einem Pferde reitend, aus einem Horne trinkend. Hinter ihm eine Frau, Thetis, und weiter Dionysos, der große Vegetationsgott, der auch erst im Laufe langer Zeit aus einem primitiven Vegetationsdämon zu dieser göttlichen Größe herangewachsen ist. Dazu Diener des Gottes. Aber ist es nicht, als sehen wir hier, in die Sphäre der Götterwelt hinauf gehoben, einen Zug vor uns, ähnlich jenen volkstümlichen Zügen — des Schimmels oder Schimmelreiters am Drömling, des Rigvedaliedes, von dem wir handeln? Der Schmied im Zuge der Vegetationsdämonen — den haben wir vor uns, das lehrt der Augenschein. Da sind die vielbesagenden phallischen Gestalten, die in der korinthischen Kunst die bocksgestaltigen Satyrn und Silene der jonischen und attischen Keramik vertreten. Da ist das Pferd und der Schmied — den man nach Anleitung des Mamurius Veturius als eine Form des alten Vegetationsdämons fassen möchte. Da ist der siegreiche große Vegetationsgott Dionysos, der mit Mars und mit Wodan unzweifelhaft urverwandt, eines Wesens ist. Da auch noch gar die Frau — freilich aber nicht die Kornmutter oder Kornmuhme, sondern Thetis, die Nereide, die Wassermuhme, also nur eine entferntere Verwandte. Variationen muß es hier ja geben. Es ist aber unmöglich, die Vorstellung abzuweisen, daß hier, in mythische Regionen versetzt, wesentlich dasselbe vorliegt, was uns der indische, der deutsche, der römische Brauch — jeder anders und doch zusammenstimmend — vorführen: der Schmied im Zuge oder im Kreise der Vegetationsdämonen!

Wie kommt er dahin? Diese Frage ist nicht so leicht zu beantworten. Der Hinweis auf Mamurius Veturius, der Schmied und alter Vegetationsdämon in einer Person ist, erledigt dieselbe noch nicht. Denn wir haben ja schon gesehen, daß die Gestalten dieser Züge in verschiedener Art miteinander verschmelzen können. Im vedischen Liede scheint der Arzt mit dem Alten in eins verschmolzen zu sein, darum werden wir uns aber doch wohl hüten, den Arzt überall als „den Alten“ zu deuten. In Vardegötzen sind Frosch, Phallus und Laubmann verschmolzen, in Galizien der Frosch und die Alte u. dgl. m.

Für eine alte Verbindung zwischen dem Schmied und dem Vegetationsdämon spricht vielleicht auch noch die von Mannhardt mitgeteilte Sitte, nach welcher in Zürich am Hirsmontag, d. i. Montag nach Aschermittwoch, die Schmiedestubenzunft mit klingendem Spiel einen Korb umhertrug, in welchem die Figur eines Mannes steckte, die schließlich in den Brunnen des Zunfthauses hinabgeworfen wurde. Das ist, wie Mannhardt richtig bemerkt, deutlich Regenzauber, — und es kann nur der Vegetationsdämon sein, mit dem er geübt wird. Mannhardt vermutet, daß die Figur ehedem aus dem Brunnen herausgezogen und verbrannt wurde: „Wie kam sonst die Zunft der Feuerarbeiter dazu, sich diese uralte Sitte anzueignen?“[1] — Allein ganz abgesehen davon, daß dies nicht bezeugt ist, braucht man ja nicht Feuerarbeiter zu sein, um den Vegetationsdämon zu verbrennen. Es geschieht das ja an vielen Orten in den festlichen Feuern. Die Verbindung zwischen Schmied und Vegetationsdämon ist jedenfalls tiefer begründet, wenn wir diese Begründung auch noch nicht klar durchschauen.

Wir werden diese merkwürdige und schwierige Frage hier kaum zur Entscheidung bringen, können ihr aber doch auch nicht ganz aus dem Wege gehen und müssen wenigstens versuchen, einiges zu ihrer Lösung beizutragen.

Der Umstand, daß einige der Gerätschaften beim indischen Opfer wohl auch aus Metall gearbeitet waren,[2] läßt sich kaum dazu verwerten, um das Erscheinen des Schmiedes in unserem Zuge und seine offenbar bedeutsame Rolle in demselben zu

---

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 523 Anm. — Der sogen. „Gottestracht“ im altkölnischen Karneval tanzte das „Geckenberntgen“ voraus, das an seinem Helm die Abzeichen der Schmiedezunft, Hammer, Zange usw., trug. Vielleicht gehört auch das hierher, und einiges andre, was E. Krause, Trojaburgen p. 254 u. ö., bemerkt. Übrigens vgl. den Anhang.

[2] Die Somakufe ist wenigstens gelegentlich aus Metall, aus Eisen verfertigt (áyohata), cf. RV 9, 1, 2 von Soma. abhí yónim áyohatam — ā́sadat. Auch das Beil, die Axt (kúliça usw.) kommt mehrfach beim indischen Opfer zur Verwendung und war damals jedenfalls schon aus Metall gearbeitet. — Zu der Ausrüstung und dem mannigfachen Schmuck der von uns vermuteten Mimen, den Waffen, dem Brustschmuck, den Spangen der Maruts und anderer Tänzer war der Metallarbeiter notwendig, der damals wohl noch mit dem Schmiede Eins war.

erklären. Es ist ja ein volkstümlicher Umzug, der keineswegs die bei dem offiziellen Opfer beteiligten Leute vereinigt. Die Wurzeln des Brauches reichen offenbar, wie die Vergleichung lehrt, in uralte Zeiten zurück, wo ein Opferritual im indischen Sinne noch gar nicht existierte. Im Volksglauben muß auch die Beteiligung des Schmiedes an diesen Umzügen wurzeln.

Wichtiger und fruchtbarer ist wohl der Hinweis auf die eigentümlich abgesonderte, geheimnisvolle Stellung des Schmiedes, die derselbe bei sehr vielen Völkern auf niederer Kulturstufe einnimmt und in gewissen Resten mehrfach auch noch auf höheren Stufen behalten hat, wie dies namentlich R. Andree gezeigt hat.[1] Der Schmied ist oft auch „Kurschmied“, also Arzt, heilt Krankheiten, übt auch allerlei Zauber aus.[2] In Afrika sind die Schmiede bald hoch verehrt, bald tief verachtet, immer aber hat ihre Stellung etwas Geheimnisvolles an sich. Unter den Somali z. B. werden die Schmiede verachtet, und zwar gerade weil man ihnen Zauberei nachsagt. Bei den Abchasen im Kaukasus sind sie dagegen hochgeehrt und die Eide werden vor dem Ambos des Schmiedes abgelegt. Am Kongo ist der sein Geschäft geheimnisvoll betreibende Schmied mit priesterlichen Funktionen betraut. Und weit verbreitet ist bekanntlich der Glaube, daß der Schmied Ehen schließen könne, wovon das erst im Jahre 1856 aufgehobene Privileg des Schmiedes von Gretna Green ein berühmt gewordener Überrest war.[3]

Woher diese merkwürdige Erscheinung? Man darf wohl vermuten, daß dieselbe zum großen Teil darauf beruhte, daß der Schmied auf primitiven Kulturstufen eine nur wenigen zugängliche, seltsame, schwierige und geheimnisvolle Kunst ausübte. Er machte seltsame, neue, kostbare, hochgeschätzte Dinge, die niemand nachahmen konnte, den er nicht in seine Geheimnisse einweihte. Als Wunderdinge mögen sie zuerst erschienen sein. Daher der Nimbus, der ihren Schöpfer umgibt. Neben dem Wagner ist der Schmied der „Künstler“ der Vorzeit, der primitiven Stufen. Doch die Kunst des Wagners, des

[1] In seinem schönen Buche „Ethnographische Parallelen und Vergleiche“ (Stuttgart 1878), p. 153 fg.
[2] Vgl. R. Andree a. a. O. p. 154.
[3] Vgl. R. Andree a. a. O. p. 155. 157. 158. 159.

Holzarbeiters ist leichter zu verstehen, zu durchschauen, ist nicht so geheimnisvoll, wird bis zu einem gewissen Grade auch von anderen Männern ausgeübt. Der Schmied aber steht als ein geheimnisvoller Schöpfer wunderbarer, kostbarer Dinge da. Daher wohl auch leicht der Glaube entstehen mochte, daß der Schmied „mehr könne, als Brot essen." Man glaubt ihn mit höheren Mächten im Bunde, man traut ihm allerlei Zauberkunst zu, die auf Krankheitenheilung, auf Verbrecherbestrafung u. a. m. sich erstrecken mag. Und schon seine angestaunte, wunderbare Schöpferkraft mochte ihn in Beziehung bringen zu den wunderbar schöpferischen Mächten in der Natur, den Vegetations-, den Fruchtbarkeitsdämonen. Man dachte sich diese zeugerisch — daher das Symbol des Phallus, all die phallischen Gestalten. Man dachte sie sich aber auch als wunderbare Schöpfer, wie der Schmied ein solcher war. So erklärt sich die große Gestalt eines weltschöpferischen Schmiedes, wie es der finnische Ilmarinen ist, der bei der Schöpfung der Welt den Himmel schmiedete, gelegentlich auch eine neue Sonne und einen neuen Mond verfertigt. So erklärt sich wohl auch die Gestalt des Schmiedes unter den Vegetations-, den Fruchtbarkeitsdämonen.

Doch es kommt wohl noch ein Moment — wenigstens bei den Menschen weißer Rasse — hinzu, das dem Schmied etwas Dämonisches geben mochte. Man sah ihn mit berußtem, geschwärztem Gesicht, mit berußten Händen am Feuer schaffen. Dieser Anblick schon hatte etwas Schreckendes, Scheuerregendes an sich. Die schwarze Farbe ließ ihn als ein Wesen fremder Art, einen Dämon, einen Geist erscheinen. Mit dem schwarzen Mann schreckt man noch heute die Kinder, und ich bekenne, daß ich in meiner Kindheit vor jeder Schmiede mit ihren rußgeschwärzten Männern ein tiefes Grauen empfunden habe. Die schwarzen Leute mit berußten Gesichtern spielen in unseren Vegetationsumzügen bis auf den heutigen Tag eine wichtige Rolle.[1] Kein Zweifel, daß sie Dämonen darstellen, und Mannhardt vermutet, daß die schwarze Farbe ihre Unsichtbarkeit und damit ihre Geisternatur andeuten soll.[2]

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 153. 162. 314. 321. 322. 336. 342. 349. 351. 352. 365. 367 u. ö.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 322.

Wie dem auch sei — für uns ist vor allem wichtig, daß in unseren Umzügen der Vegetationsdämon selbst oft genug mit geschwärztem, berußtem Gesicht auftritt, also ähnlich dem Schmied, — resp. auch einem Kaminfeger oder Mohren, wie denn auch diese Benennungen öfters auf ihn oder auf eine ganze Schar verwandter Dämonen übergegangen sind.

So wird der Pfingstkönig in Österreich in grüne Zweige gekleidet, man schwärzt ihm aber dazu das Gesicht und wirft ihn später ins Wasser,[1] — ein Regenzauber, der ihn noch bestimmter als Vegetationsdämon kennzeichnet. Auch der Pfingstlümmel im Ansbachischen hat ein geschwärztes Gesicht;[2] desgleichen der Butz oder Pfingstnickel im Elsaß.[3] An einigen Orten Thüringens heißt das Einholen des sogen. „wilden Mannes" (= Laubmanns) „den Teufel aus dem Busch holen". Der Gesuchte ist von oben bis unten mit Ruß geschwärzt.[4] Auch der Herbstschmudl, ein ebenso unzweifelhafter Vegetationsdämon, ist mit Ruß geschwärzt.[5] Er trägt einen Maibaum in der Hand, sucht wohl auch die Begegnenden mit seinen rußigen Händen schwarz zu machen. Der Mohrenkönig, der berußte Kaminfeger sind bloß Varianten derselben Gestalt.[6] Mit Recht faßt Mannhardt sie alle — Mohrenkönig, Teufel, Kaminfeger u. dgl. — als Hypostasen des Pfingstkönigs,[7] dessen Köpfung ihn recht deutlich als Vegetationsdämon kennzeichnet. Nicht anders sind diese Gestalten zu beurteilen, wo sie in der Mehrzahl auftreten; z. B. in Vienne bei Lyon als halbnackte Männer mit berußten Gesichtern bei dem Aufzug des Maikönigspaares;[8] die Reiter mit geschwärzten Gesichtern, die den sogen. Pfingstquack in der Pfalz geleiten;[9] die Kaminfeger, die am 1. Mai in London den Jack

[1] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 342.
[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 321. 322.
[3] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 162.
[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 336.
[5] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 314.
[6] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 349. 351. 352.
[7] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 367 (dazu p. 365); Mytholog. Forsch. p. 153.
[8] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 153.
[9] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 349.

in the green begleiten;[1] die bekannten Morrisdancers, und wie all diese Gestalten heißen mögen.

Die arische Urzeit hatte noch keine Kamine, also auch keine Kaminfeger; ihr waren wohl auch Mohren und Mohrenkönige noch unbekannt. Es ist wohl nicht ganz unwahrscheinlich, daß diese noch energischer schwarzen Gestalten im Laufe der Zeit den rußgeschwärzten Metallarbeiter, den Schmied, wenigstens teilweise verdrängt und ersetzt haben. Allerdings war das Eisen jener Zeit wohl noch unbekannt, es fehlte daher auch unser Eisenarbeiter, der Schmied im engeren Sinne des Wortes. Doch gab es jedenfalls schon ein Metall, wahrscheinlich das unvermischte Kupfer, und die Verarbeitung desselben zu allerlei Gegenständen. Der Kupferschmied ist der Ahne unseres Eisenschmiedes. Der mit dem Feuer hantierende, rußgeschwärzte Metallarbeiter, der Schmied im weiteren Sinne des Wortes, war der Urzeit also jedenfalls doch schon bekannt. Je seltener aber damals noch das Metall und seine Bearbeitung war, um so größer mußte der Nimbus sein, der den Künstler, den Schöpfer auf diesem Gebiete, den Metallarbeiter umgab.

Die Seltenheit und das Ansehen, das wundersam Schöpferische dieser Kunst, das rußgeschwärzte, schreckende Aussehen des Künstlers, jenes Geheimnisvolle, Zauberhafte, Wunderbare, das ihn und sein Schaffen in der Vorstellung primitiver Völker umwebt — all dies vereint mag den Schmied in so enge Verbindung mit den Vegetations-, den Fruchtbarkeitsdämonen, den schöpferischen Mächten in der Natur gebracht haben. Wir müssen uns bei dem Versuch einer Erklärung an Vermutungen genügen lassen, die vielleicht eine kommende Zeit tiefer und umfassender zu begründen imstande sein wird. Mehr als Vermutung aber sind die früher hervorgehobenen Tatsachen, die Zeugnisse, die uns den Schmied als bedeutsam hervortretende Gestalt im Kreise der Vegetationsdämonen vorführen, — bei nicht weniger als vier der hervorragendsten arischen Stämme: in unserem altindischen Liede, im Zuge des norddeutschen Schimmels oder Schimmelreiters, im dionysischen Thiasos, in den volkstümlichen Märzbräuchen der Römer. In Indien und Deutschland handelt es sich dabei um deutlich ent-

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 322.

sprechende volkstümliche Umzüge, in Griechenland um einen offenbar wesensverwandten Zug, der nur in eine höhere göttliche Sphäre emporgehoben scheint. Und erinnern wir uns daran, wie oft mit ähnlichen germanischen Umzügen, namentlich in England, die Schwerttänzer verbunden erscheinen; wie Indrafest und Maruttanz nach unseren früheren Ausführungen zusammengehören; wie Schwerttänzer, Kureten, Korybanten von Dionysos und seinem Kreise sich kaum trennen lassen; dann werden wir wohl nicht daran zweifeln, daß auch Mamurius Veturius und die ihn anrufenden Salier, die tanzenden Priester des Mars, in dieselbe Reihe volkstümlicher, alter, vegetationsdämonischer Begehungen gehören, — wobei mythologische Vorstellung und mimetische Darstellung derselben sich unschwer sondern lassen und eine die andere ergänzen.

Wir kommen zum ersten, hier letzten Verse des Liedes. Er nennt den Priester, den Arzt, den Wagner oder Zimmermann.

Der Arzt ist bereits durch frühere Betrachtungen für uns erledigt. Er darf als ein uraltes Mitglied dieser volkstümlichen Umzüge der Vegetationsdämonen und Fruchtbarkeitsheiltümer gelten. Dagegen ist das bei dem Priester wohl mehr als fraglich. Ihn möchte ich für eine Neuerung halten, zumal ja die Urzeit wahrscheinlich noch gar keine Priester kannte. Es beweist natürlich nichts, wenn im Zuge unseres deutschen Pfingstls, der neben alten und uralten oft genug auch allerlei ganz moderne Gestalten aufweist, gelegentlich einmal auch ein Pfarrer erscheint, wie z. B. in der früher erwähnten großen Pfingstprozession zu Sauerlach in Oberbayern im Jahre 1840, wo unter anderem auch Fähnrich und Trommelschläger, der Landrichter, Gendarmen, Martin Luther und Käthchen usw. usw. auftreten.[1] Ebensowenig die im griechischen Mimus und seinen Nachfolgern und Erben erscheinenden Geistlichen, die meist als komische Personen behandelt, verspottet und verhöhnt werden.[2] Das sind Typen einer späteren Zeit, die dem Bedürfnis entstammen, das Leben in lustiger Art zu kritisieren. Ob und inwieweit der Priester in unserem vedischen Liede ernst zu nehmen ist, dürfte fraglich sein, so gewiß im übrigen der

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 352.
[2] Vgl. Reich, Der Mimus I, p. 761. 872.

Brahman zum Somafeste gehört. Der Umstand, daß wir von ihm hier nur hören, er begehre nach einem Kelterer, d. h. nach einem Opferherrn, der ihn in Sold nimmt, läßt diesen Priester wohl — wie den ganzen Zug, dem er angehört — vielmehr in volkstümlich-heiterem Lichte erscheinen.

Die erste Stelle bei der Aufzählung nimmt der takshan ein, der Holzarbeiter, der in vedischer Zeit noch Zimmermann, Wagner und Schreiner in einer Person war, als dessen vorzüglichste und am höchsten geschätzte Beschäftigung man aber wohl den Wagenbau bezeichnen darf.[1] Die Kunst des Wagenbaues blühte, wie die Vergleichung lehrt, schon in der arischen Urzeit.[2] Sie spielt in der vedischen Zeit eine ganz hervorragende Rolle. Für den kunstreichen Holzarbeiter fand sich aber wohl auch sonst noch manche über das gemeine Bedürfnis hinausgehende Aufgabe. Ich brauche nur an jenen künstlichen Stier aus Holz zu erinnern, dem bei der Wettfahrt des Mudgala, resp. dem gleichnamigen Mimus, eine so entscheidende Rolle zufiel.

Der Holzkünstler, der Wagner steht naturgemäß neben dem Schmied. Er ist ein bildender Künstler, ein Schöpfer wie dieser, und das mag der Grund seiner Verbindung mit den schöpferischen Vegetationsdämonen sein, ohne daß ihm jenes Geheimnisvolle, Unheimliche anhaftete, wie dem Schmied. Es vergleicht sich wohl im allgemeinen, wenn Handwerkertypen, Innungen, Zünfte, Gewerksleute aller Art mit den Umzügen der Vegetationsdämonen in Europa, den dazu gehörigen und daraus erwachsenen Aufführungen, Festen, Bräuchen und Begehungen, bis auf den heutigen Tag in mannigfaltigster Weise verbunden sind, wofür es wohl kaum nötig ist, Belege anzuführen. Bald sind dabei diese, bald jene Handwerke und Innungen bevorzugt, ohne daß dafür immer der Grund erkennbar wäre. Vielfach sind mehrere, bisweilen auch alle dabei beteiligt. So heißt es z. B. von dem Zuge des sogen. Walber im bayrischen Frankenlande, einem deutlich als Vegetationsdämon hergerichteten, in Stroh gewickelten und mit

[1] Vgl. H. Zimmer, Altindisches Leben p. 245.

[2] Vgl. P. Kretschmer, Einleitung in die Gesch. der griech. Sprache p. 21; O. Schrader, Reallexikon s. v. Wagen; M. Winternitz, Was wissen wir von den Indogermanen, p. 38. 39.

einer Ährenkrone geschmückten Manne, der am Walburgistag um den Walberbaum tanzt, daß alle Gewerksleute mit den Emblemen ihres Handwerks ihn begleiteten[1] u. dgl. m. Die Holzarbeiter treten im allgemeinen nicht besonders hervor. Nur der sogen. „lahme Zimmermann" beim Osterwettlauf im Kalbeschen Werder ist vielleicht bemerkenswert. Der Sieger im Wettlauf wird König, der zuletzt Gebliebene stellt sich dagegen, als habe er ein Bein gebrochen und heißt „der lahme Zimmermann",[2] — vielleicht ein Rest der Zeit, wo die Holzarbeiter mehr hervortraten. Jetzt verschwinden sie unter den anderen Gewerken.

Wir haben nunmehr alle Gestalten unseres Liedes der Reihe nach besprochen und erläutert. Es hat etwas viel Zeit in Anspruch genommen, hat uns aber auch hoffentlich dazu verholfen, daß die Verse dieses Liedes nun ein lebendiges Bild vor uns erstehen lassen, das wenigstens in seinen Hauptzügen unzweifelhaft klar ist. Ich gebe im folgenden meine Übersetzung:

RV 9, 112.

(Es erscheint im Verlauf eines großen Somaopfers ein volkstümlicher mimischer Festzug. Der Führer und Vorsänger desselben singt vorstellend und bittend, während der Chor den Refrain wiederholt:)

1. Verschied'ner Art ist uns're Kunst,
Verschieden ist der Menschen Werk!
Der Priester sucht den Kelterer,
Der Arzt und Wagner Bruch und Riß.
O Soma, ström' dem Indra zu!

2. Der Schmied mit dürrem Pflanzenwerk,
Mit Vogelflügeln in der Hand,[3]
Mit Amboß und mit Feuersglut,
Sucht einen Mann, der Gold besitzt.
O Soma, ström' dem Indra zu!

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 312. 313.
[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 383.
[3] Zur Anfachung des Feuers in der Werkstatt.

3. Ich bin Sänger, der Alte Arzt,
Den Mahlstein füllt das Mütterlein!
Verschied'nes könnend, suchen wir
Gute Ding' — wie man Kühe sucht.[1]
O Soma, ström' dem Indra zu!

4. Den leichten Wagen liebt das Pferd,
Das Lachen der Verlocker Schar;
Der Phallus liebt den haar'gen Schlitz,
Das Fröschlein wünscht den Wasserguß.
O Soma, ström' dem Indra zu!

Die letzte Zeile des Liedes würde in wörtlicher Übersetzung lauten: Der Frosch begehrt nach Wasser! Die „Siebenzig Lieder“ sagen: „Die Frösche loben sich den Pfuhl.“ Ich habe dem Satz eine andre Wendung gegeben, da ich es nicht für unwahrscheinlich halte, daß mit dem Frosch unseres Umzuges, zumal wenn derselbe — wie im Looffrosch zu Vardegötzen, im Pfingstquack des südwestlichen Deutschland — durch einen Menschen dargestellt war, der bekannte Regenzauber durch Übergießen mit Wasser oder sonst ein Bad, geübt wurde. So wird der Pfingstl oder Wasservogel in Bayern „fast durchgehend vor jedem Hause, von der Schwelle der Haustür aus oder vom oberen Stock herab mit Kübeln Wasser beschüttet“, wie Mannhardt berichtet. „Der vorausreitende Bube fordert dazu mit den Worten auf:

Pfingstl he! Pfingstl he! Der Pfingstl ist da;
Nehmt's an Krügl voll Wasser und schütt's 'n brav a!

[1] Entsprechend früheren Bemerkungen ist dieser Vers vielleicht auch folgendermaßen zu fassen:

Ich, der Sänger, — der Alte, der Arzt,
Die Alte, die den Mahlstein füllt, —
Verschiednes könnend suchen wir
Gute Ding' — wie man Kühe sucht.

vasûyávah bedeutet so viel wie vásûni icchántaḥ, allerlei gute Dinge begehrend; wörtlich: gute Dinge begehrend sind wir (hinter denselben) wie hinter Kühen her, d. h. verlangen leidenschaftlich danach. Die Übersetzung von vasu durch „Geld“ ist nicht zutreffend.

Oder man wirft ihn von der Brücke hinab in den Bach oder Fluß, taucht ihn dreimal in den Brunnentrog, oder läßt ihn in den Bach hineinreiten, zieht ihn dort vom Pferde und steckt ihn ins Wasser."[1] Daher heißt er ja Wasservogel. Ebenso wird der Pfingsbutz in Württemberg im Dorfbrunnen gebadet,[2] — der mit dem Pfingstquack und Laubfrosch an anderen Orten ja unfraglich eine und dieselbe Person ist. Ebenso wird der mit dem Pfingstquack identische sogen. Schoßmeier in der Voigtei Dorla bei Mülhausen, nach dem Umzuge ins Wasser gestürzt;[3] desgleichen der sogen. grüne Georg bei den Slovenen, resp. eine ihn darstellende Puppe[4] usw. Ich möchte es für nicht unwahrscheinlich halten, daß auch unser indischer Umzug mit Begießung oder Bad des Frosches endigte, von dem gerade die letzte Zeile unseres Liedes besagt, daß er nach Wasser verlange. Dies Bad und die Scherze der Phallophoren mögen den Schlußeffekt der Prozession gebildet haben.

Der volkstümliche Umzug, welchen wir aus unserem Liede für die vedische Zeit erschlossen haben, steht in Indien vereinzelt da, er erweist sich aber deutlich als ein Erbe uralter, urarischer Zeit durch die große Fülle der unzweifelhaft entsprechenden Parallelen in Europa, die großenteils noch bis in die Gegenwart hinein fortleben oder fortlebten und namentlich von Mannhardt anschaulich geschildert und in ihrem Wesen aufgehellt worden sind — in seinem „Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme", seinen „Antiken Wald- und Feldkulten", seinen „Mythologischen Forschungen", auf die wir uns schon so oft bezogen haben. Alle die einzelnen Personen unseres vedischen Zuges — vielleicht mit alleiniger Ausnahme des Priesters — kehren in den verschiedenen Umzügen und Aufführungen der Vegetations- und Fruchtbarkeitsdämonen Europas in den mannigfaltigsten Kombinationen wieder, wie aus unseren obigen Ausführungen wohl mit hinreichender Klarheit hervorgehen dürfte. Diese europäischen Umzüge und Aufführungen zeigen alle möglichen Abstufungen von ver-

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 352. 353.
[2] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 350.
[3] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 343.
[4] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 313.

hältnismäßig einfachen Grundformen bis zu den komplizierten Gebilden großer Prozessionen und förmlicher Dramen. Neben den typischen Gestalten des alten und des jungen Vegetationsdämons in mancherlei Formen, neben der Kornalten und der Maikönigin, dem Schmied, dem Arzt, dem Pferde, dem Frosch, dem Phallus und den Phallophoren, haben wir in den voller ausgestalteten Umzügen nicht nur die Vertreter von allen möglichen Handwerken, Berufen und Ständen, historische, sagenhafte und auch ganz moderne Personen, sondern bisweilen — namentlich in England — auch jene Schwerttänzer oder Morristänzer samt dem Drachentöter, deren Entsprechungen in Indien in dem höheren kultlichen Drama, dem Mysterium, ihren Platz gefunden haben und damit wohl den volkstümlichen Darbietungen entzogen wurden.

Neben den großen Prozessionen des Walbers, des Pfingstlings oder Wasservogels in Bayern, des Latzmannes in Württemberg, des Pfingstquacks in der Pfalz usw. usw. haben wir verhältnismäßig so einfach und altertümlich ausschauende Aufzüge, wie den des Schimmels oder Schimmelreiters am Drömling, den Pfingstumzug in Vardegötzen u. dgl. m. Diesen letzteren einfacheren Formen des Brauches steht unser vedischer Zug am nächsten, und namentlich auffallend ist die Übereinstimmung mit dem Personal bei dem Pfingstumzug in Vardegötzen im Hannoverschen. Zwar fehlt daselbst der zweifellos alte und wichtige Schmied, der dafür im Zuge des Schimmelreiters auftritt; desgleichen der Arzt, den wir anderwärts mehrfach nachwiesen; dafür haben wir hier aber doch nebeneinander: den Hedemöpel und die Greitje, d. h. den alten Vegetationsdämon und seine weibliche Partnerin; den Looffrosch, der den jungen Vegetationsdämon mit Frosch und Phallus in einer Person vereinigt zeigt; und endlich den Perekopp, der das Vegetationsroß in höchst ursprünglicher Weise repräsentiert. Dazu kommen dann noch vier andere Burschen, festlich gekleidet, aber ohne Maske, die mit riesigen Peitschen von langer Schnur (Schwöppen) den seit Wochen schulgerecht eingeübten vierschlägigen Dreschertakt klappen." Es sind dieselben jungen Leute, die auch anderwärts auftreten und nach ihrer Tätigkeit „Umklappers" heißen. Haben Hedemöpel und Looffrosch „mit ihren plumpen Füßen zum „Umklappen" den Takt stampfend,

ihren Streit nach einiger Zeit mit dem Siege des letzteren und der Vertreibung des ersteren beendigt, so umarmt Laubfrosch die Greitje und tanzt zu allgemeinem Jubel mit ihr unter Küssen und oft sehr indezenten Pantomimen."[1]

Wir sind mit unserem vedischen Umzug gewissermaßen bei der Urzelle des arischen Dramas angelangt. Denn daß aus ähnlichen Umzügen und Tänzen der Vegetationsdämonen das griechische Drama hervorgegangen ist, darf als eine bekannte Tatsache gelten. Aber auch bei den verwandten Umzügen der nordeuropäischen Arier können wir die Anfänge dramatischer Bildungen beobachten. Sie erscheinen mehrfach da, wo die Schwerttänzer sich an diesen Umzügen beteiligen. Aber Mannhardt zeigt, wie auch sonst bei der Einholung des Laubmanns sich eine Art dramatischer Rede und Wechselrede entwickelt. Typische Figuren treten auf, die ihrem Charakter entsprechende Verse hersagen[2] u. dgl. m. — eine Art mimisch-burlesker Ethologie und Biologie, wie Reich sich ausdrückt.[3] Nachdem uns aus der Liedersammlung des Rigveda eine Reihe zum Teil sehr feiner und vollendeter kultlicher Dramen und mimischer Texte entgegengetreten sind, dürfen wir uns zum Schluß wohl auch darüber freuen, daß uns wenigstens in einem Beispiel, durch ein bisher nur nicht richtig gedeutetes Denkmal, einer jener volkstümlichen Umzüge von Vegetationsdämonen in Begleitung anderer typischer Figuren mit und aus dem dabei gesungenen Liede wieder lebendig geworden ist. Es ist nur ein kleines Lied, doch von hohem kulturhistorischem Werte.

Wenn der Sänger unsres Liedes, der Wortführer des Zuges, sehr unzweideutig zu verstehen gibt, daß er und seine Begleiter für das, was sie können und leisten, auch „gute Dinge" zu erlangen hoffen; daß sie dahinter her sind, wie man sonst wohl hinter den Kühen her ist — dann ist auch das sehr bezeichnend und bildet nur noch einen weiteren Beweis dafür, daß wir mit unserer Auffassung des Liedes das richtige getroffen haben. Denn kaum irgend etwas anderes dürfte so charakteristisch sein für die verwandten Umzüge und Aufzüge in Europa, als die fort und fort vorgetragene Bitte, oder richtiger das wie

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forschungen p. 142.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 347. 352.
[3] Vgl. Reich, Der Mimus p. 500.

ein gutes altes Recht in Anspruch genommene Begehren, das „Heischen" von allerlei guten Dingen, von Eiern, Schmalz, Butter, Würsten, Gebäck, Kuchen, Brod, Getreide, Wein, Öl, Flachs u. dgl. m., und selbstverständlich auch von Geldspenden. Daß dieser moderne Wertmesser sich vielfach vordrängt, kann nicht Wunder nehmen, es scheinen unter den Gaben aber doch noch immer die Naturalien vorzuherrschen, zum mindesten auf dem Lande. Die „guten Dinge" unseres vedischen Liedes schließen alles in sich, was man gern besitzen mag — Gold wird beim Schmied ausdrücklich erwähnt —, es wird sich aber damals wohl erst recht hauptsächlich um eßbare oder trinkbare Dinge gehandelt haben. Geld in unserem Sinne kannte jene Zeit wohl noch garnicht, daher denn auch die Betitelung des Liedes durch „Alles läuft nach Geld" und die Übersetzung des dritten Verses: „So jagen wir dem Gelde nach", direkt falsche Vorstellungen zu erwecken geeignet war.

Der Zug des Schimmels oder Schimmelreiters in Deutschland sammelt Gaben ein;[1] und wenn im Hildesheimischen der Laubkönig umhergeführt wird, der dem Laubfrosch in Vardegötzen entspricht, dann bittet der „Vorklapper" um Eier für den König.[2] Die Mädchen, die in Böhmen mit dem sogen. „Sommer" umherziehen, sammeln Gaben von Haus zu Haus;[3] und auch sonst werden an vielen Orten Maibäumchen Gaben heischend von Haus zu Haus getragen; ein Butz oder Pfingstnickel mit geschwärztem Gesicht befindet sich dabei.[4] Es ist dasselbe, wenn an manchen Orten Englands Kinder eine in grüne Zweige gehüllte Puppe und kleine Maypoles umhertragen und um einen Halfpenny bitten;[5] dasselbe auch, wenn bei den griechischen Umzügen mit dem Segenszweig der Eiresione oder mit der Schwalbe Gaben eingesammelt werden.[6] Das Laubmännchen in Thüringen, der Pfingstl in Bayern, der Schnak im Elsaß, der „füstge Mai" am Drömling in der Altmark, der Kudernest um Fürstenwalde, die Pfingstblume in Holland, der

[1] Vgl. Mannhardt, Mytholog. Forsch. p. 165. 166.
[2] Mannhardt a. a. O. p. 143. 144.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 156. 157.
[4] Vgl. Mannhardt, a. a. O. p. 162.
[5] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 315.
[6] Vgl. Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte p. 243 flg.

le fouillé in der Bourgogne werden Gaben sammelnd umhergeführt.[1] Dasselbe geschieht, wenn man die Maikönigin oder die Pfingstkönigin von Haus zu Haus trägt.[2] Beim Umzug des Maienrösleins in Thann im Elsaß wird den Leuten, die nicht Eier, Wein, Öl, Brod spenden wollen, allerlei Unheil angewünscht.[3] Die Niklasumgänger in Böhmen bekommen in reicheren Häusern Getreide, überall aber Flachs geschenkt.[4] Der Pfingstritt oder das Maienreiten läuft immer in das Einsammeln von Eiern, Schmalz, Butter, Geld u. dgl. aus, wovon eine gemeinsame Abendmahlzeit mit Musik und Tanz im Wirtshaus bestritten wird.[5] Meist hat sich auch Art und Maß der Gabe zu einem Gewohnheitsrecht ausgebildet und wird als Pfingstrecht in Anspruch genommen.[6] Bei den Umzügen und Aufführungen der Schwerttänzer geht es ähnlich zu. In England machen Tommy und Bessy allerhand Späße und wissen auf mancherlei Art Herz und Beutel der Zuschauer zu rühren.[7] Beim Schwertfechterspiel in Clausthal macht der sogen. Schnortison den Kassierer;[8] bei dem von J. J. Winckelmann (1697) in Hessen beobachteten Schwerttanz pflegt der Führer der Tänzer in launigen Versen auch um Geld zu bitten.[9] Und mit Recht gewiß spricht Müllenhoff die Vermutung aus, daß diese Sitte des Gabeneinsammelns bei solcher Gelegenheit uralt sein dürfte.[10]

Die Gaben sind offenbar der Tribut, der denen gebührt, die das Heiltum der Fruchtbarkeit umhertragen und den Fruchtbarkeitssegen verbreiten. Das hohe Alter der Sitte aber wird durch unser in Indien nachgewiesenes Beispiel wohl endgültig festgestellt.

[1] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 320. 321. 324. 325. 318.
[2] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 344. 345.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 312.
[4] Vgl. Mannhardt, A. W. F. K. (W. u. F. K. II) p. 189.
[5] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 353.
[6] Vgl. Mannhardt a. a. O. p. 347.
[7] Vgl. Müllenhoff, Schwerttanz p. 28. 32.
[8] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 33.
[9] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 17.
[10] Vgl. Müllenhoff a. a. O. p. 35.

Anhang.

Erst nach Abschluß des vorliegenden Buches lernte ich das schöne Werk des allzufrüh dahingeschiedenen Heinrich Schurtz, „Altersklassen und Männerbunde, eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft“ (Berlin 1902) kennen, und kann es mir nicht versagen, hier noch einige Bemerkungen folgen zu lassen, die auf einen mir ganz unerwarteten Zusammenhang zwischen den Ergebnissen der Schurtz'schen Arbeit mit denjenigen meiner hier vorliegenden Forschungen hindeuten sollen.

Die Gediegenheit des Schurtzschen Buches darf wohl als allgemein anerkannt gelten. Es vereinigt gründliche Kenntnis des Gegenstandes mit weitem und klarem, tief dringendem Forscherblick. So wirkt es in nicht gewöhnlichem Grade überzeugend. Um so erfreulicher mußte es mir sein, bei der Lektüre wahrzunehmen, wie schön die wichtigsten und bestbegründeten Resultate desselben zu einem Teile jener, auf dem Wege der Vergleichung von mir gewonnenen Konstruktionen für die arische Urzeit stimmen, die vielleicht manchem Leser meines Buches allzu kühn und gewagt erscheinen mögen, zu denen wir aber, wie ich glaube, mit unabweisbarer Folgerichtigkeit durch das vorliegende Tatsachenmaterial hingeführt werden. Und es erscheint diese Übereinstimmung um so wichtiger und bemerkenswerter, als die Ausgangspunkte der Schurtzschen Untersuchung, wie die Bahnen, in denen sie sich bewegt, völlig andre sind als die meinigen.

Schurtz ist ein vorsichtiger Forscher. Er meint, es würde voreilig sein, in die arische Urzeit die von ihm bei so vielen primitiven Völkern an den verschiedensten Orten des Erdballs nachgewiesene typische Institution der Männerhäuser und Männerbünde hinein zu dichten, „so lange nicht durch Spezial-

untersuchungen eingehendster Art der Boden für weiteres Vorschreiten geebnet ist." Nichtsdestoweniger kann er nicht umhin, hervorzuheben, daß auch bei den arischen Völkern sich „verschiedene unzweideutige Spuren der Einrichtung" finden.[1] Die Sabhâ der Inder, die Lesche der Griechen, der Pajung oder „Tanzstadel" in Tirol u. a. m. gehören nach seinen Ausführungen aller Wahrscheinlichkeit nach dahin.

Bei der Schwierigkeit und Kompliziertheit des Gegenstandes vermag ich hier bloß ein paar flüchtige Grundlinien zu zeichnen, die sich jedermann leicht aus der Lektüre des Schurtzschen Buches ergänzen und zu einem vollen Bilde gestalten kann.

Es erscheint als eine typische, aus der natürlichen Verschiedenheit der Geschlechter hervorgehende, in mancherlei Variationen immer wieder auftretende Entwicklung bei primitiven Völkern, daß die geschlechtsreife, doch noch unverheiratete, wehrhafte männliche Jugend sich zu festen Verbänden sozial zusammenschließt, in besonderen Männerhäusern oder Junggesellenhäusern sich vereinigt, zusammen wohnt, spielt, tanzt, schmaust, sich in Kriegshandwerk und anderen Künsten übt, gemeinsam mancherlei kultliche Bräuche ausführt u. dgl. m. Ebenso typisch ist es, daß dieser Jungmannschaft des Volkes, mit bestimmten, lokal verschiedenen Einschränkungen, die freie Liebe gestattet ist, zu deren Genuß sie sich mit der weiblichen Jugend in irgend welcher Form zusammenfindet, während es verhältnismäßig seltener ist, daß diese letztere sich der männlichen Jugend entsprechend organisiert. Denn beim Manne sind die sozialen Triebe stark ausgeprägt, beim Weibe drängt, seiner Natur entsprechend, alles vielmehr auf die Gründung der Familie hin, als deren Hort und Stütze die Frauen erscheinen.

Dem Junggesellenverbande, dem Männerhause, steht einerseits die noch nicht erwachsene, resp. noch nicht geschlechtsreife Jugend, die Gesamtheit der Kinder gegenüber, andrerseits die Familie, die Gesamtheit der zu mehr oder minder fester ehelicher Verbindung vereinigten Männer und Frauen. Diese Dreiteilung in Altersklassen darf trotz mancher Variationen als typisch gelten. Die reif gewordenen Jünglinge müssen sich mancherlei, oft recht harter Proben und Prüfungen unterwerfen,

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 313 flg.

bevor sie als vollwertige Mitglieder in den Junggesellenverband, das Männerhaus aufgenommen werden, aus welchem sie dann später bei ihrer Verheiratung wieder ausscheiden, um fortan nur noch in einer loseren Verbindung zu demselben zu bleiben.

Die Weihe der reif gewordenen Knaben oder Jünglinge tritt in allen Erdteilen als ein überaus wichtiger und bedeutsamer Akt hervor, der auch auf höheren Kulturstufen in veränderten Formen weiter fortlebt, z. B. bei uns in der Konfirmation, resp. auch in der Aufnahme in gewisse Verbande von Burschen oder Junggesellen. Höchst merkwürdige Vorstellungen verbinden sich aber mit dieser Weihe bei den primitiven Völkern. So ist fast über die ganze Erde verbreitet und in allerlei Bräuchen zum Ausdruck gelangend die Idee, daß die Novizen sterben müssen, um dann nach einiger Zeit wieder aufzuleben, und nun erst als vollbürtige Mitglieder in das Männerhaus einzutreten. Höchst charakteristisch und damit vielleicht irgendwie zusammenhängend ist ferner die weit verbreitete Beziehung dieser Junggesellen- und Männerhäuser zum Totenkult, der auch in den auf späteren Stufen aus dem Männerhause sich entwickelnden Geheimbünden noch weiter gepflegt wird. Es mag wohl sein, daß Schurtz ganz recht hat, wenn er meint, daß die wehrhafte Jungmannschaft naturgemäß mit dem Kriege und daher mit Sterben und Tod besonders viel zu tun hatte und daß eben daraus sich diese Eigentümlichkeit ganz von selbst ergab.[1] Auf jeden Fall tritt dieselbe stark hervor und liegt manchen merkwürdigen Bräuchen zu Grunde.

Schurtz äußert darüber unter anderem:

„Durch die Weihe tritt der Knabe in Beziehungen zu den Geistern des Stammes, ja er erhält selbst einen neuen Geist, er stirbt und wird wieder geboren und tritt nun in die Reihe derer, die im Stande sind, neue Wesen zu zeugen und den Stamm fortzupflanzen. Völlige Klarheit über den Ideengang, der dieser Anschauung von Tod und Wiedergeburt zugrunde liegt, ist schwer zu erlangen, aber man darf wohl annehmen, daß sie die wunderbare Gabe der Zeugungsfähigkeit erklären und versinnlichen soll, wenn auch nur in halbbewußter Weise. Bei den Bane werden diese Vorgänge nur noch unvollkommen

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 208.

durch die Absonderung der Knaben und die weiße Bemalung angedeutet, die in Afrika und anderwärts auf Geisterspuk zu deuten pflegt; bei manchen Völkern aber ist der Gedanke der Wiedergeburt ganz folgerichtig ausgebildet, wie das für Afrika L. Frobenius ausführlich nachgewiesen hat."[1]

„Bei vielen Indianerstämmen Nordamerikas hat die Grundidee eine eigene Wendung genommen: der Knabe zieht sich hier zur Pubertätszeit in den Wald zurück, fastet mehrere Tage und hat darauf seinen „Lebenstraum", der ihn mit der Geisterwelt in Verbindung bringt."[2]

„Die nahe Beziehung zur Geisterwelt, in die die Knaben durch ihre Wiedergeburt treten, spricht sich noch in manchen andern Zügen aus. So geht der Brauch des Maskentragens mit den Sitten, die sich an ihn knüpfen, und mit allem Treiben maskierter Geheimbündler ebenfalls auf die Knabenweihe zurück; nur daß es natürlich in der Regel nicht die Knaben sind, die in der verhüllenden Maske als Geister erscheinen, sondern die Erzieher und Vollstrecker der Weihe, mögen es nun Priester sein oder einfach die Angehörigen der mannbaren Altersklasse. Im Hinterlande von Liberia treten die Sohboh, die Erzieher der jungen Leute im Grigriwalde, beim öffentlichen Reifefeste in langem Blättermantel und hölzerner Maske auf. Die Zuschauer wissen zwar, wer in Wirklichkeit unter der Hülle steckt, hüten sich aber, die Namen zu nennen, da man die Sohboh zwar nicht selbst mehr für Geister hält, aber sie doch wegen ihrer Beziehungen zur Geisterwelt füchtet. Offenbar ist hier schon eine jener häufigen Abschwächungen alter Glaubensfestigkeit eingetreten, die gerade in solchen Fällen ungemein häufig vorkommt; ursprünglich werden die Sohboh sicher selbst als Geister Verstorbener gegolten haben. Durch eine etwas andere Ideenverbindung gelangen aber auch die Knaben, die sich der Weihe unterziehen, leicht zu allerlei Mummereien. Da sie während der Prüfungszeit als verstorben oder wenigstens verschwunden gelten, so müssen sie sich natürlich unkenntlich machen. . . . . Bemalen des Körpers, das wohl auch die geisterhafte und unheimliche Natur der Weihekandidaten andeutet, findet sich besonders häufig . . . . . Die Maskerade geht

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 102.
[2] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 104.

meist von den bereits Geweihten aus, die die Kandidaten in allerlei schreckhaften Gestalten empfangen und beim Weihefest als die Geister der verstorbenen Stammesangehörigen die neubeseelten Knaben tanzend und singend der Männergesellschaft und ihren Verwandten wieder übergeben."[1]

Es waltet durchaus die Idee vor, „daß die entrückten Knaben in Gesellschaft von Geistern im Walde oder in einer abgelegenen Hütte hausen und als verkörperte Geister wiederkehren."[2] Nun ist ihnen allerlei Unfug und Gewalttat gestattet, die zunächst „wohl nur das geisterhafte Wesen der Kandidaten kennzeichnen" sollen. „Meist sind diese Sitten dahin gemildert, daß die Knaben nur in phantastischer Tracht Umzüge und Tänze veranstalten und dabei von allen Zuschauern reichlich bewirtet werden."[3]

Tänze in phantastischer Tracht, in Verbindung mit dem Kultus der Toten, der abgeschiedenen Geister des Stammes, insbesondere natürlich der verstorbenen Krieger, namentlich zu gewissen Festzeiten geübt, bleiben für das Junggesellenhaus charakteristisch und leben auch weiter in den Geheimbünden fort.[4] Ebenso gemeinsame Spiele und Schmausereien, gemeinsame Waffenübungen und die Freuden der freien Liebe, in denen sich diese Jugend austoben darf.

Neben den Masken erscheint, wie wir bereits sahen, vielfach weiße Bemalung der Tänzer, zur Kennzeichnung ihrer Geisternatur,[5] ebenso aber auch schwarze Bemalung.[6] Auch wird mehrfach ein hoher konischer Hut als Klubabzeichen erwähnt,[7] resp. auch andersartige Hüte.[8]

Erinnern wir uns nun dessen, was wir im ersten Abschnitt

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 105. 106. Die Sperrung rührt von mir her.

[2] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 106. Die Sperrung rührt von mir her.

[3] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 107.

[4] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 216. 218 flg. 224. 242. 248. 255. 269. 289. 290. 340. 341. 354. 355. 356 flg. 365. 376. 379 flg. 383. 386. 405. 407. 409. 417. 434. 451.

[5] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 100. 101. 105. 106.

[6] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 218. 341.

[7] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 336. 370. 384.

[8] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 101. 316. 382. 436.

dieses Buches für die arische Urzeit mit logischer Notwendigkeit glaubten erschließen zu müssen.

Die mimetisch dargestellten Waffentänze der Maruts, die germanischen Schwerttänze, die Tänze der römischen Salier, der Kureten und Korybanten in Griechenland und Phrygien führten uns, vergleichend betrachtet, zu der unabweisbar erscheinenden Annahme, daß in der arischen Urzeit die Jungmannschaft des Volkes zu gewissen Festzeiten gemeinsame Waffentänze aufführte, bei welchen die Tänzer die abgeschiedenen Geister des Stammes, speziell offenbar abgeschiedene Kriegerseelen, die animae militum interfectorum, darstellten. Sehr charakteristisch waren dabei als Tracht für die germanischen Schwerttänzer die weißen Hemden, in denen sie auftraten und die vielfach mit bunten Bändern geschmückt und mit jenen Schellen versehen sind, die wir als so sehr charakteristisch für den Geister- und Göttertanz in Mexiko kennen. Aber auch schwarz kann die Erscheinung dieser Tänzer sein, wie die Morrisdancers in England zeigen, die man so gern mit Mohren und Moriscos zusammengebracht hat. Unmittelbar dazu gehören die zahlreichen rußgeschwärzten Gestalten der Vegetationsumzüge, bei denen daher auch vielfach gerade die Schornsteinfeger und die Schmiedezunft eine Rolle spielen. Aber auch besondere Hüte gehören, wie wir gesehen haben, vielfach zur Tracht dieser Tänzer, insbesondere ihrer Anführer. Der hohe konische Hut aber ist an vielen Orten sehr charakteristisch für den Vegetationsdämon, den Pfingstl oder wie er sonst heißen mag.

Halten wir diese Ergebnisse mit dem von Schurtz gezeichneten Bilde zusammen, so springt es in die Augen, daß nichts näher liegt, als die Annahme einer ähnlichen Institution in der arischen Urzeit. Nichts näher als die Annahme, daß auch die arischen Jünglinge in der Urzeit in nähere Verbindung mit den abgeschiedenen Geistern des Stammes traten, ihrem Kult sich weihten und in mimetischer Darstellung umher schwärmend und tanzend dieselben vorführten, insbesondere natürlich die Scharen der abgeschiedenen Krieger in entsprechender Ausrüstung darstellten, woraus sich ein Geistertanz in kriegerischer Ausrüstung, der Waffentanz, resp. Schwerttanz, von selbst ergab. Nichts natürlicher, da diese Jungmannschaft doch zugleich die Kriegerschar des Stammes bildete, oder doch wenigstens den

jugendkräftigen Kern derselben. Wenn die Waffentänzer bei den Germanen in der Regel in weißer Tracht, in weißen Hemden ihre Tänze aufzuführen pflegen, dann liegt es nahe zu vermuten, daß diese Tracht auf die weiße Bemalung primitiver Zeiten zurückgeht und gleich dieser also ursprünglich das Geisterhafte, Gespensterhafte der Tänzer andeuten soll. Dasselbe aber gilt für die ebenfalls mehrfach erscheinende schwarze Tracht, die rußgeschwärzte Erscheinung der Tänzer, in welcher schon Mannhardt die Andeutung ihres geisterhaften Wesens erkannt hat. Beide Erscheinungsformen stimmen zu den Bräuchen der Geistertänzer des primitiven Männerhauses.

Aber auch die so sehr charakteristische Beziehung dieser und verwandter Tänzerscharen zur Fruchtbarkeit und allem zeugerischen Wesen begreift sich besser und tiefer im Lichte der Schurtzschen Forschungsergebnisse. Handelt es sich doch hier um die männliche Jugend, die für reif erklärt, das Privilegium des Umganges mit dem weiblichen Geschlechte, das Privilegium der freien Liebe erhalten hat. Durch Tod und Wiedergeburt — wie man bei den Primitiven annimmt — zu Geistern der Vorfahren geworden, von diesen Geistern beseelt, stellen sie zugleich in primitiver Weise die ganze Kraft und Fülle des zeugerischen Prinzipes dar, durch welches das Leben fort und fort erhalten und gesichert wird.

Wir begreifen unter diesen Voraussetzungen, weit besser als früher, neben den geisterhaften, tanzenden Kriegerscharen auch die gewiß nicht minder wichtigen Scharen der phallischen Tänzer, der Satyrn, Silene, Ithyphallen, Phallophoren, korinthischen Tänzer in Griechenland, der Gandharven in Indien u. dgl. m., die wir auch schon längst als Scharen abgeschiedener Geister, resp. deren mimetische Darstellung, erkennen mußten. Die Jungmannschaft des Stammes, zu einer Schar abgeschiedener Geister erhöht, mit dem Privilegium zur freien Liebe, dem Privilegium zu allem möglichen dreisten Unfug ausgestattet, in ausgelassenen Tänzen sich bewegend, ergab fast mit Notwendigkeit eine derartige Entwicklung. Und es ist für uns dabei zunächst nicht von großem Belang, ob wir annehmen wollen, daß eine Jungmannschaft dieses Charakters die Vorstellung der abgeschiedenen Geister als zeugerischer, phallischer Dämonen entscheidend beeinflußt haben mag, oder ob

man sie nur eben dieses ihres Charakters wegen für speziell geeignet hielt, jene zeugerisch und phallisch gedachten Dämonen, die zeugerischen Geister der Abgeschiedenen, darzustellen. Es darf uns vorderhand genug sein, daß beide auf das beste zusammenstimmen.

Es ist bereits Schurtz aufgefallen, daß vieles in den von Mannhardt so lebendig geschilderten Vegetationsbräuchen der europäischen Völker, insbesondere in dem Einzug und Umzug dieser Dämonen im Frühling, höchst merkwürdig zu den Bräuchen der Knaben- oder Jünglingsweihe bei den primitiven Völkern stimmt. Er ist geneigt, bei Mannhardt eine Überschätzung der Rolle, die jenen Vegetationsdämonen zukommt, zu vermuten und will vielfach gerne dort, wo Mannhardt Vegetationsdämonen sieht, nichts weiter sehen als Knaben und Jünglinge, die zur Frühlingszeit ihre durch mancherlei seltsame Bräuche gekennzeichnete Weihe durchmachen.[1] Doch es ist nicht notwendig, hier einen feindlichen Gegensatz der Meinungen zu konstruieren. Die Ansichten beider Forscher lassen sich in der Hauptsache aufs beste miteinander vereinigen. Es ist sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß — wie Schurtz vermutet — in jenen Bräuchen sich alte primitive Bräuche der Jünglingsweihe, des Junggesellenhauses in weitem Umfang noch erhalten haben. Wir wissen ja aber gerade jetzt durch Schurtz, daß nichts charakteristischer ist für die neugeweihten Jünglinge als ihre Beziehung zum Geisterkult, ihre Tänze, ihre mimetische Darstellung der abgeschiedenen Seelen. Diese Seelen aber dachte man sich ja gerade als zeugerische, phallische Dämonen, als Vegetations- und überhaupt Fruchtbarkeitsdämonen, die allenthalben in der Natur in weitestem Umfang Wachstum, Fruchtbarkeit, Gedeihen schufen. Und die Jünglinge stellten eben diese Vegetationsdämonen dar, die nichts anderes waren als die segensreich gedachten abgeschiedenen Geister. Darin liegt tatsächlich kein Widerspruch. Und vielleicht erklärt sich auch die so merkwürdige und weitverbreitete Vorstellung von Tod und Wiedergeburt der zu weihenden Jünglinge am besten auf Grund der von Mannhardt behandelten, wichtigen und typischen Vorstellung von dem alljährlich

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 115 flg.

sich wiederholenden Tod und der Wiedergeburt der Vegetationsdämonen. Dies wäre noch näher zu untersuchen. Keinesfalls aber können diese Ansichten für unvereinbar gelten.

Wir stoßen auch sonst noch mehrfach auf merkwürdige Übereinstimmungen zwischen den von Schurtz behandelten Bräuchen der Weihe zum Jünglingsbund oder zum Geheimbund mit den uns bekannten Vegetationsbräuchen, die wiederum so eng mit dem Seelenkult zusammenhängen. Die ekstatische Raserei gewisser amerikanischer Geheimbundtänzer, die dabei rohes Hundefleisch verzehren,[1] erinnert uns z. B. an das ekstatische Zerreißen und Fressen rohen Fleisches bei den Mänaden und Thyiaden des Dionysos, dem weiblichen Seelenheer der Griechen. Die Weibertracht der zu weihenden Knaben[2] ruft uns den Gewändertausch bei gewissen Vegetationsbräuchen[3] ins Gedächtnis u. dgl. m. Vor allem aber möchte ich noch eines Punktes gedenken, der mit einer im letzten Abschnitt meines Buches behandelten Frage in Zusammenhang steht.

Wir haben eine höchst merkwürdige Beziehung des Schmiedes zu den Umzügen der Vegetationsdämonen festgestellt, — eine Beziehung, die wir zwar zu erklären suchten, bei der aber doch wohl ein unerklärter Rest übrig blieb. Nun geht aus verschiedenen Stellen des Schurtzschen Buches eine nähere Beziehung des Schmiedes und seiner Kunst zu dem Junggesellenhause hervor.

„Mit Vorliebe — sagt Schurtz — wird das Männerhaus zur Werkstätte irgend eines besonderen Gewerbes, die dann manche Eigentümlichkeit ihres ursprünglichen Wesens bewahrt, namentlich als Plauderwinkel und als Herberge dient. Am häufigsten erscheint in diesem Sinn die Schmiede als Nachfolgerin oder Ersatz des Männerhauses, seltener die Arbeitsstätte der Weber. Es braucht dabei freilich nicht immer eine folgerechte Entwicklung in dem Sinne stattzufinden, daß sich das Junggesellenhaus selbst zur Werkstätte umbildet, der immer vorhandene Drang der Männer, sich zu versammeln, kann nach

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 401.
[2] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 100. 101.
[3] Vgl. Mannhardt, Baumkultus p. 544 u. ö.

Wegfall der alten Zustände in neuer Form auftreten und vorhandene Einrichtungen seinen Wünschen einfach anpassen."[1]

Über Celebes liegt die merkwürdige Angabe Kruijts vor, daß die originellen Seelenfeste daselbst auch zuweilen in der Dorfschmiede (kolowo) gefeiert werden, und Schurtz erinnert dabei „an die Tatsache, daß stellenweise die Schmiede einen Rest der Aufgaben des Männerhauses übernimmt, wie besonders im alten Griechenland. Auch beim Erntefest werden kleine Schmieden als eine Art Heiligtümer in den Feldern errichtet."[2]

In Afrika bildet bisweilen die Dorfschmiede ein beliebtes Plauderstübchen, wo sich die Männer gerne zahlreich versammeln."[3] Im Kongobecken wiederum finden wir „geheimbundartige Arbeiterverbände, die das Monopol der Schmiederei und anderer Gewerbe beanspruchen und durch mystische Bräuche und Gewalt die Nichtmitglieder von der Ausübung der lohnenden Tätigkeit abschrecken."[4]

Unter den arischen Völkern sind es die Griechen, von denen Schurtz hervorhebt, daß bei ihnen die Schmiede „bedeutungsvoll als Ersatz des Männerhauses hervortritt". So dient sie z. B. auch, wie sonst die Lesche, als Herberge für die Fremden. „Nach Schraders Ansicht war die Schmiede damals ein gemeinsamer Arbeitsraum, wo die Männer ihre Schmiedearbeiten in Gesellschaft verrichteten. Auch dieser Zug hat anderwärts seine Parallelen, ebenso ist es verständlich, daß sich die Schmiede stellenweise zur Weinkneipe umwandeln konnte, vor der Hesiod die Jünglinge warnt."[5]

Wenn eine solche engere Beziehung der Schmiede zu dem vorauszusetzenden Männerhause auch bei den Ariern der Urzeit schon angenommen werden darf, dann würde sich daraus manche Tatsache besser als zuvor begreifen lassen. So die nicht seltene engere Beziehung, in welcher gerade die Schmiede und Messerer zu den Schwerttänzen stehen, obwohl sich dafür

[1] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 210.
[2] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 269.
[3] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 310.
[4] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 430.
[5] Vgl. Schurtz a. a. O. p. 314; Schrader, Reallexikon der Indogerman. Altertumskunde p. 273.

ja auch noch andere Momente anführen lassen. So namentlich aber auch die merkwürdige, offenbar uralt arische Verbindung gerade des Schmieds mit den Vegetationsumzügen. Diese Umzüge haben wir schon mit großer Wahrscheinlichkeit in einen engeren Zusammenhang mit dem Junggesellenhause, seinen Weihen und seinem Geisterkult gebracht. Gehört der Schmied aber mit dem Männerhause organisch zusammen, dann kommt zu den früher bereits angeführten Momenten noch ein weiteres gewichtiges Moment hinzu, das uns sein Auftreten in den Vegetationsumzügen verständlich macht.

Es würde noch mancher Punkt der Erwähnung und Erörterung wert sein, doch glaube ich es für jetzt bei den obigen Mitteilungen bewenden lassen zu dürfen.

Index.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

M.

N.

O.

P.

R.

W.

Y.

Z.

L. von Schroeder, Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwickelung. Ein Cyklus von fünfzig Vorlesungen, zugleich als Handbuch der indischen Literaturgeschichte. 1887. *Vergriffen.*

L. von Schroeder, Worte der Wahrheit (Dhammapadam). Eine zum buddhistischen Kanon gehörige Spruchsammlung. 1892. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Die Bhagavadgîtâ. Aus dem Sanskrit übersetzt. Mit einer Einleit. über ihre ursprüngl. Gestalt, ihre Lehren und ihr Alter von ***Richard Garbe.*** 1905. M. 4.—, geb. M. 5.—.

Die Sâmkhya-Philosophie. Eine Darstellung des indischen Rationalismus. Nach den Quellen bearbeitet von ***Rich. Garbe.*** 1894. M. 6.—.

Pânini's Grammatik. Herausgegeben, übersetzt, erläutert und mit verschiedenen Indices versehen von ***Otto Böhtlingk.*** 1887. M. 60.—.

Dandin's Poetik (Kâvjâdarça). Sanskrit und Deutsch herausgegeben von ***O. Böhtlingk.*** 1890. M. 10.—.

Khândogjopanishad. Kritisch herausgegeben und übersetzt von ***O. Böhtlingk.*** 1889. M. 6.—.

— — Übersetzung einzeln M. 5.—.

Ausgewählte Fabeln des Hitopadeśa im Urtexte (in lateinischer Umschrift) nebst metrischer deutscher Übersetzung von ***August Boltz.*** 1868. M. 1.60.

Moral-Philosophie des Morgenlandes, aus persischen Dichtern erläutert von ***Oscar Freiherrn von Schlechta-Wssehrd.*** Mit einem Titelbilde. 1892. M. 3.—, geb. 4.—.

In Vorbereitung befindet sich:

Otto Böhtlingk's Sanskrit-Chrestomathie. 3. Auflage, bearbeitet von ***R. Garbe.***

Kālidāsa's Sakuntalā (kürzere Textform), mit kritischen und erklärenden Anmerkungen herausgegeb. von ***C. Cappeller.***